

II 73240

Ioana Antoniu

# SEMNE ȘI SIMBOLURI ÎN ARTELE VIZUALE



IMES

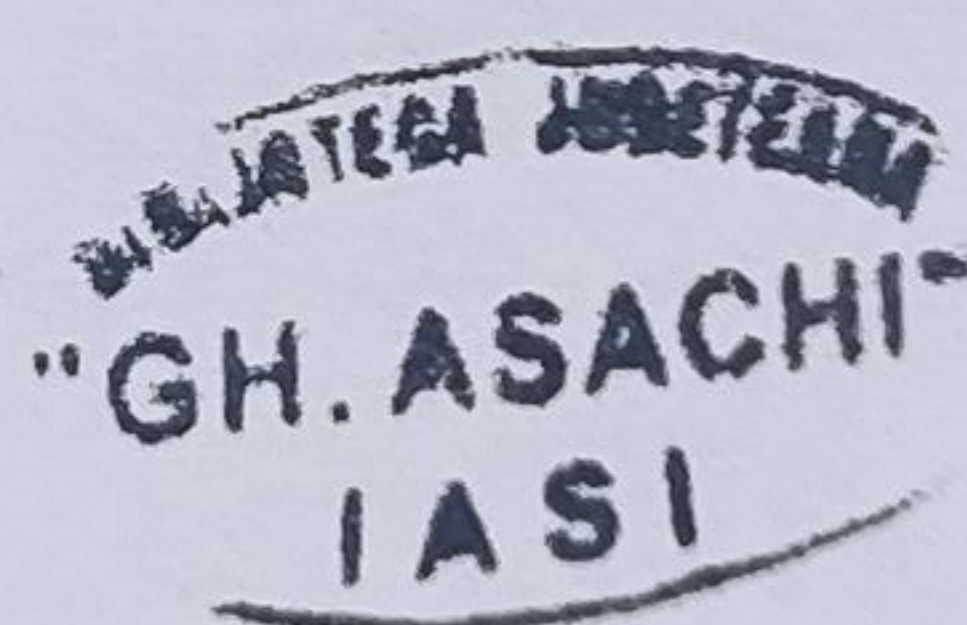


IOANA ANTONIU

# SEMNE ȘI SIMBOLURI

ÎN

# ARTELE VIZUALE



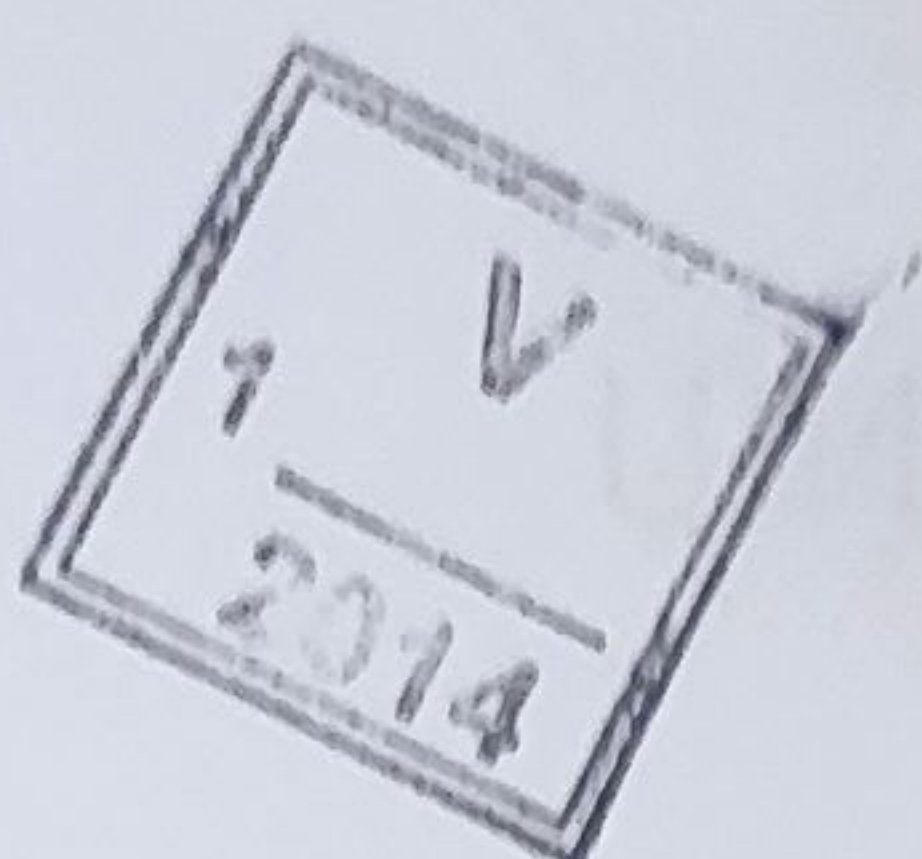
EDITURA **LIMES**  
Cluj-Napoca, 2006

793217



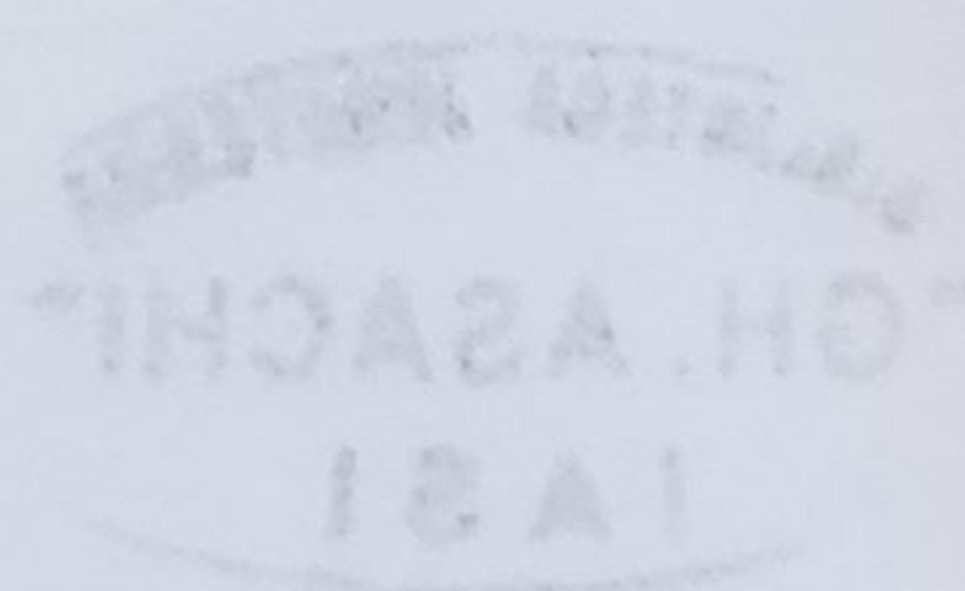
1173.240

7  
A64



## CUPRINS

1. Introducere.....	5
2. Hrana și natura statică în pictură – o perspectivă istorică.....	8
3. Simbolistica și imagini ale hranei în creația personală.....	32
4. Transcendență și reprezentare – Euharistia.....	58
5. Hrană și hrănire în arta modernă și contemporană.....	100
BIBLIOGRAFIE .....	131





## 1. Introducere

Natura este atât de frumoasă încât omul simte nevoia de a repeta peste tot imaginea ei, creând o artă care face referire la tot ce poate fi atins, simțit, gustat și văzut. Chiar acest pământ pe care pășim, și care ni se pare străin de propria noastră natură, acest pământ compact și inexpressiv, este compus din rămășițele vieții vegetale și din osemintele prefăcute în pulbere ale animalelor și ale oamenilor. Umblăm încet pe aceste ființe care dorm somnul lor de veci. Substanța lor, în ciuda desfigurării ei, este analogă cu a noastră. Picasso spunea: «Nu există artă abstractă. Întotdeauna trebuie să se înceapă cu ceva. Apoi se poate înlătura orice aparență de realitate, nu mai este nici un pericol, căci ideea obiectului și-a lăsat urma de neșters» *Urmă de neșters*, iată un motiv de reverie.<sup>1</sup> Jean Grenier în *Eseuri asupra picturii contemporane*, remarcă: «Robinson întrevește o urmă de pași pe jumătate șterși pe nisip, el știe că insula lui este locuită. Nimic din privilegiul omului nu este primejduit. Ne-am obișnuit doar prea mult cu trupurile bine conturate, cu figurile bine desenate.» Democrit spunea: «Statuile care sunt armonioase și care ne invită prin frumusețea lor să le contemplăm nu au suflet»

În mod diametral opus, obiectul neînsuflețit poate să ne fie fratern. Se spune că arta a pierdut astăzi contactul cu natura. Acesta nu a fost niciodată atât de strâns; dar nu mai este o artă antropomorfă, nu mai este o natură umanizată doar în sens figurativ, ci devine un spațiu subiectiv, al interpretărilor și al abstractizării. Copacul sub care Tityr cântă din fluier a cedat

---

<sup>1</sup> Jean Grenier - *Eseuri asupra picturii contemporane*, Editura Meridiane, București, 1972, pag. 254



locul scoarței, și păstorii nu mai sunt decât niște linii mișcătoare. De fapt nu se schimbă nimic, trebuie doar să ne aplecăm puțin mai mult ochii, să reconstituim pe retina noastră ceea ce ar fi putut fi, avem acum în fața noastră doar fragmente din spectacolul naturii, acesta fiind o ultimă oglindire a sentimentelor.



Gerhard Richter, *Abstraktes Bild* – 1990/ *Blumen nr.764* - 1992

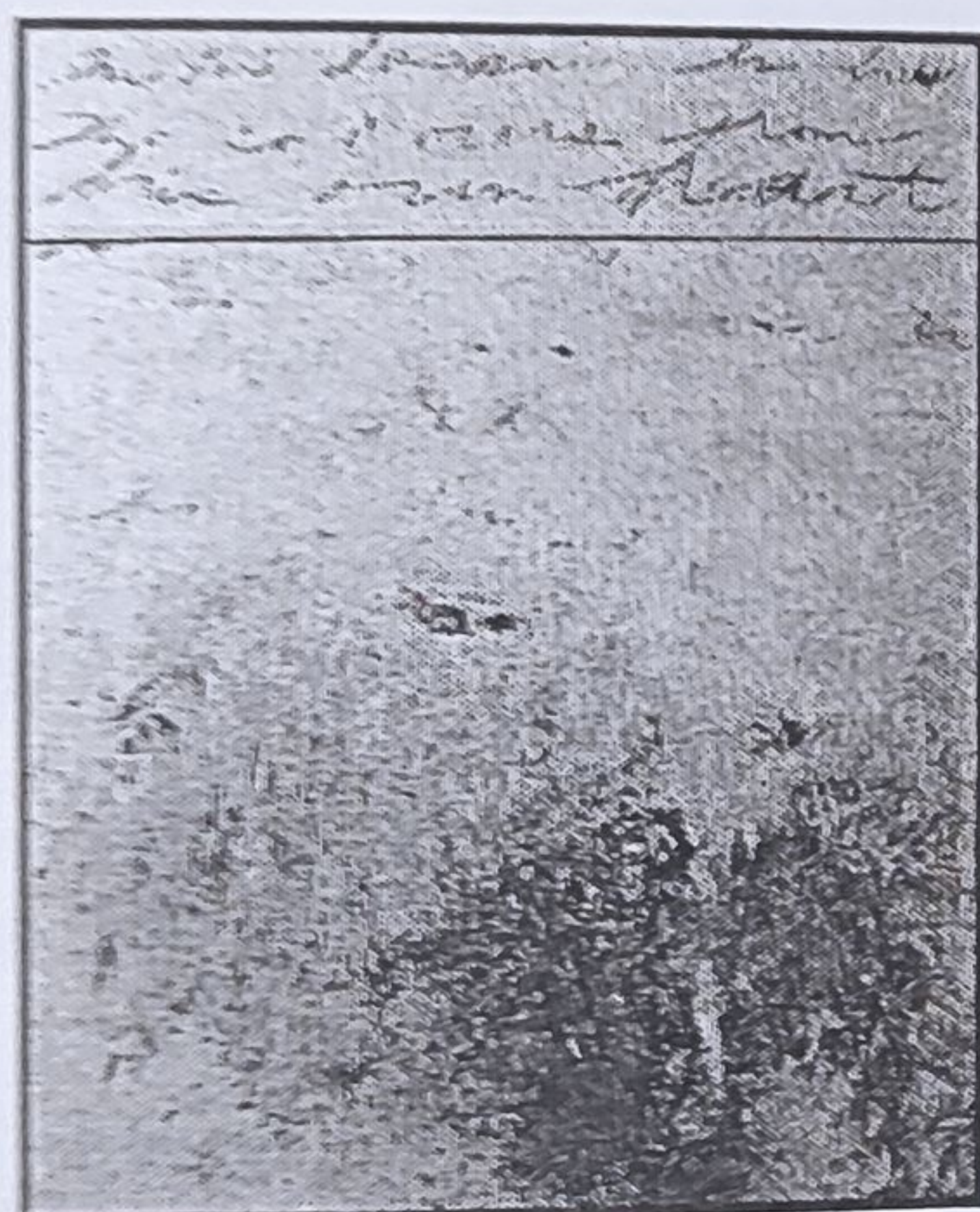
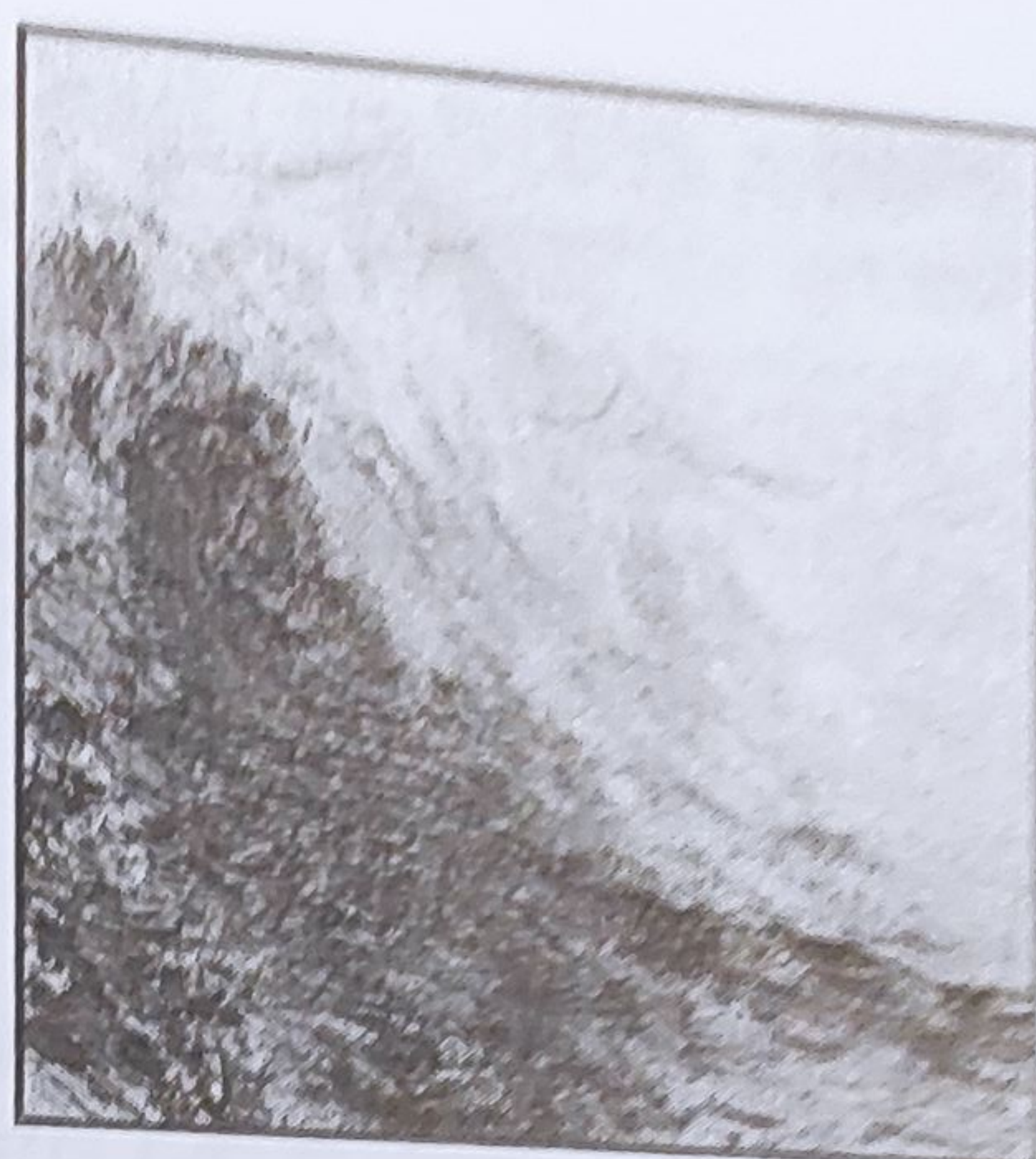
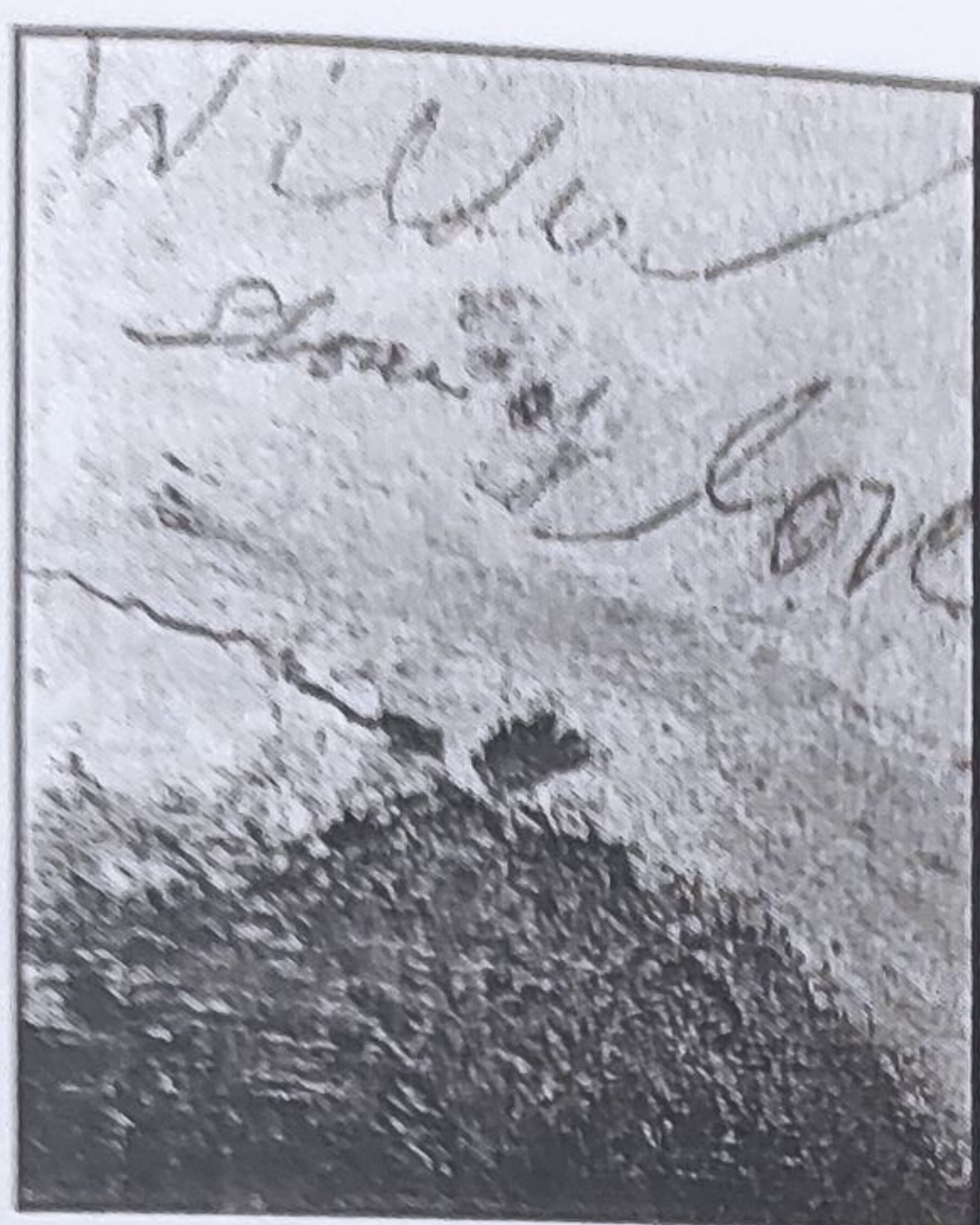
Să privim deci cu uimire, această grădină desenată la Kyoto de către un călugăr Zen, pe la 1450: « Un mare dreptunghi de nisip curat, cuprins între zidurile vechi și striate de greblele preoților budiști. Pe această întindere strălucitoare plutesc câteva roci fără vârstă. Mai întâi crezi că sunt puse la întâmplare; apoi descoperi că sunt în mod miraculos aranjate... Grădina din Ryoanji este inutilitatea sublimă”<sup>2</sup>.

Dragostea pentru natură nu poare să fie mai mare decât atunci când este astfel pregrătită. În stadiul actual al civilizației noastre ne apropiem de Extremul Orient care face să se întâlnească doi poli, acela al naturii și acela al spiritului, ceea ce în materia brută are aerul să prefigureze arta și ceea ce este intențional în materie. Cuvântul natură își pierde astfel sensul dacă nu este polivalent ca resursele infinite ale spiritului prea puțin conștient de el însuși.

---

<sup>2</sup> Jean Grenier – Op.cit. , pag 259.





Cy Twombly, *Ciclul de lucrări, Eroii și Leandri*, 1991





## 2. Hrana și natura statică în pictură – o perspectivă istorică

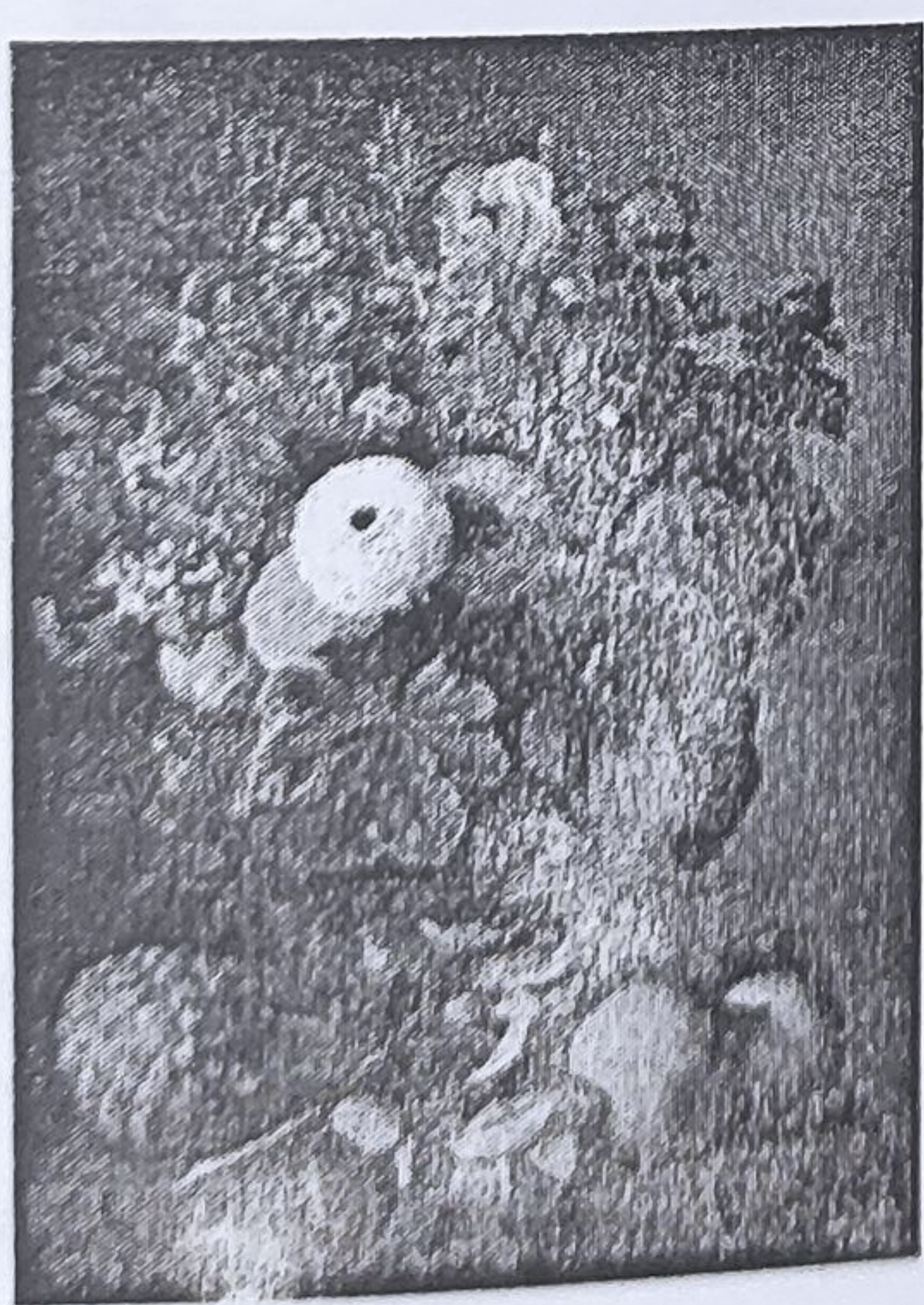
Natura moartă este un portret, o imagine a timpului, care abundă în simboluri ce-i sunt atribuite, amintind constant de varietatea și perisabilitatea a tot ceea ce există. Din această perspectivă, fructele și florile proaspat tăiate sunt o sărbătoare pentru ochi și simțuri. Deci trebuie pictate acum, pentru că în câteva ore sau zile, florile vor începe să se ofilească, fructele și legumele să putrezească iar carnea să se fezandezze. Natura moartă instituie în consecință un timp suspendat sărbătoresc, privilegiat, eliberat de amenințarea curgerii timpului real, supus decrepitudinii și alterării. Florile și fructele sunt o bucurie pentru privitor, sugerând sentimentul urgenței notării și prezervării acestei stări; peste puțin timp va fi prea târziu. Doar timpul privilegiat al naturii statice are capacitatea de a suspenda scurgerea inexorabilă a timpului fizic. O altă caracteristică semnificativă a naturii statice este faptul că aceste mese destinate unui banchet sau unui ritual, nu ne sunt accesibile. Deși merindele sunt acolo, ele nu pot fi atinse. Noi, privitori trebuie să rămănem la nivelul de uimire și încântare, observând cu neliniște maniera frustrantă în care obiectele ne provoacă., într-un trompe l'oeil care ne fură privirea și ne înșeală rațiunea. Un măr este așezat nu departe de un pahar de vin și o pâine. Mărul semnifică păcatul originar, tot așa cum pâinea și vinul sunt reprezentări ale euharistiei. La fel cum antichitatea credea că rodia provenea din sângele vărsat al lui Adonis, Europa Creștină nu se îndoia că aceeași rodie, era asemenea Bisericii, adunând pe toți oamenii într-o singură credință la un loc. La fel ca și rodia pe care o privim, aceste naturi statice, sunt pagini ale unui text care trebuie descifrat. Natura statică poate fi asociată, dintr-o anumită perspectivă, fabulei sau rebusului, cuvintelor încrucișate. Aceste mese,



rânduite pentru a ispiti, pot fi interpretate ca o evocare a dimensiunii specifice tragediei ce respectă cele trei tipuri de unitate. Unitatea temporală deoarece timpul este acela al prezentului imobil, aproape infinit. Unitatea de loc se referă la masa, raftul sau nișa în care sunt plasate. Cât despre unitatea de acțiune, fructele și florile sunt acolo pentru a fi privite.



1. Henri Fantin – Latour, *Flori și Fructe*, 1865
2. Georg Flegel, *Natură statică cu fructe și flori*, 1610



1. Johan Laurentz Jensen, *Natură statică cu fructe și flori*, 1634
2. Dirk Van Deelen, *Natură statică*, 1637



Dincolo de rumoarea indescifrabilă a simbolurilor și a metaforelor, dimensiunea tragică afirmă că nu există altă finalitate decât moartea. Gen paradoxal, ce evocă meditații neliniștitoare, legate de obiecte cotidiene, care relevă faptul că natura statică, cultură a realității cotidiene, poate să devină o problemă de metafizică și filosofie. Cele cinci cuvinte care enumeră cele cinci moduri de înțelegere, la care se referea Agrippa d'Aubigné, sunt: "*Vederea, mirosul, gustul, pipăitul și auzul*"; ele aparținând efemerității. Orice natură statică comunică ceva esențial despre bogățiile lumii, poate fi un discurs despre minunăția darurilor, sau poate vorbi, doar de strălucirea luminii de pe un pahar, de matitatea unei coji de lămâie, iar merele sunt pictate pentru a fi văzute, pentru a uimi lumea în legătură cu măiestria cu care pictorul le-a pictat.

Putem să considerăm că aceste naturi statice ce evocă un ciorchine de strugure nu conțin să evoce întâmplări mitologice ce privesc pictura. Musca ce s-a așezat pe o fleică de carne va fi întotdeauna cea care, după spusele lui Vasari a fost pictată de Giotto, iar Cimabue a fost tentat să o alunge; sau legenda conform căreia păsările s-au izbit cu ciocurile de strugurii pictați de Zeuxis, pictorul de curte al lui Alexandru Macedon. Natura statică, amestecă sacrul cu profanul, trivialul cu exemplarul, ceea ce aparține naturii cu ceea ce nu este decât artificial. Din câte știm despre celelalte genuri ale picturii - scena familială, peisajul, reprezentarea unor animale, portretul, creația cea mai originală a civilizației eleniste, al carei apogeu corespunde cu sec. al III-lea și al II-lea î.e.n.<sup>3</sup> - grecii par să fi fost primii occidentali care au pictat adevărate naturi statice.

Disponem de picturile și mozaicurile de la Pompei, Herculaneum, Stabie, de la Roma și din întregul Imperiu Roman, pornind din Africa de Nord și până la Rin, dar din nefericire nici o pictură reprezentând o natură statică din perioada elenistică nu s-a păstrat până în zilele noastre.

---

<sup>3</sup> Charles Sterling - *Natura moartă*, Editura Meridiane, București, 1970, pag. 11

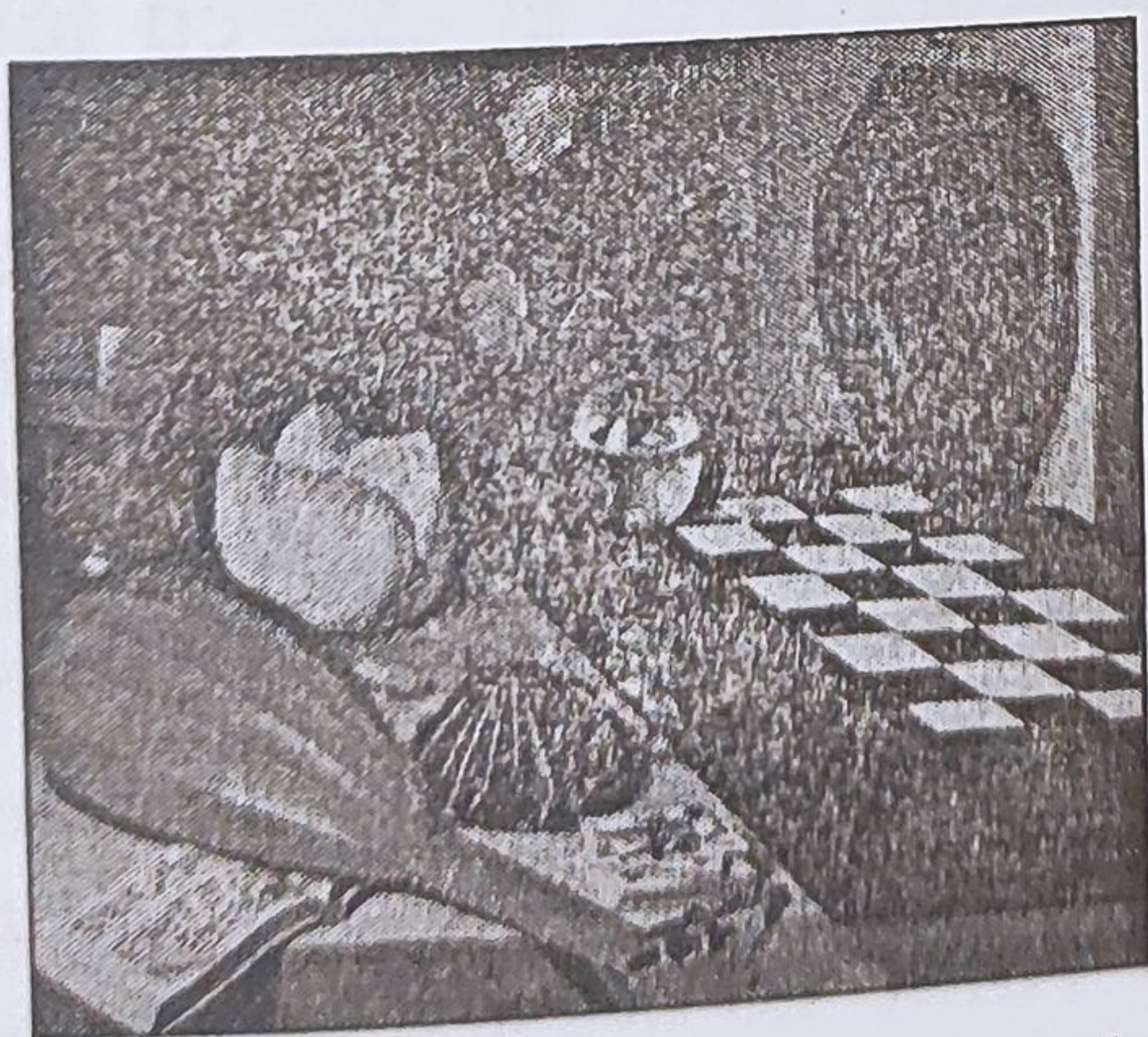




1. Jan De Heem, *Natură statică*, 1726
2. Willem Kalf, *Natură statică*, 1660



1. Jan Van Huysom, *Buchet cu flori*, 1726
2. Theodore Chasseriau, *Pisică și somon*



1. Baugin (cunoscut pe la 1630), *cele cinci simțuri*
2. Vincenzo Civerchio, *Natură statică cu instrumente muzicale*



Pliniu cel Bătrân considera că cel mai celebru pictor de naturi moarte a fost Piraikos, cel ce picta dughene de bărbieri și cizmari, dar mai ales merinde. Erau fără îndoială mici tablouri de șevalet prevăzute cu voleți de lemn ce se închideau, așa cum le vedem mai târziu, figurând în trompe l'oeil pe pereții caselor de la Pompei sau de la Roma, Herculenum sau Stabie. Tablouri întrutotul asemănătoare cu acelea pe care Europa le-a reinventat în sec.al XV-lea. "Aceste mărturii atestă existența unei arte pe deplin formate dedicată aparențelor, o artă bazată pe sensibilitate optică și tactilă dispunând de o tehnică adecvată, suplă și expresivă. Ea presupune un interes vibrant pentru natură, pentru culoarea tuturor lucrurilor, pentru calitatea și efectele luminii."<sup>4</sup>

Echilibrul clasic al gândirii și al artei, dozarea calmă a imitării naturii și stilizării de către Fidias nu mai satisface gustul elenilor. O nevoie de spontaneitate, de lirism, împinge la căutarea mișcării și a expresiei mergând până la sugerarea instantaneului. Umbra și lumina animă imaginile pictate, le face să vibreze, iar citadinul rafinat gustă manifestările celei mai obișnuite realități, ignorată până atunci sau considerată vulgară.

Formarea mai multor genuri independente a fost recunoscută drept trăsătura cea mai originală a picturii elenistice, iar naturile moarte care reprezentau alimente gata pentru a fi consumate, conțineau o aluzie epicuriană evidentă. În momentul când natura statică își face apariția, caracterul ei este cu totul aparte.

Înainte de ea, pictura greacă, a cunoscut grupări de obiecte neînsuflețite care erau atribuite atleților, intelectualilor sau actorilor. Simple juxtapuneri în frize reprezentând arme, ustensile de scris, măști. Natura statică înfățișează mai ales merinde și i se dă numele de *XENION* sau *dar de ospitalitate*.

Se pictau astfel pâini și aluaturi, legume și fructe, produse lactate și ouă, pești și crustacee, cărnuri alese, păsări și vânat, recipiente conținând apa, uleiul sau vinul. La acestea se adaugă vase de sticlă, vase de metal, ștergare. Practica xenionului

---

<sup>4</sup> Charles Sterling - *Op.cit.*, 1970, pag. 12.



uluiește în epoca romană; casele de la Herculaneum și Pompei ne-au relevat numeroase asemenea exemple. Xenionul se prezintă sub două forme. El este fie o cămară sau o nișă împărțită de un raft, astfel încât obiectele să fie așezate pe două niveluri suprapuse, fie o etalare de obiecte cu mâncăruri gata să fie servite. În amândouă cazurile este vorba de a reda o priveliște familiară cu o intenție iluzionistă.



*Arta paleocreștină, Pâine și Pește, frescă, catacomba St. Callixto, cripta Luciana, Roma*

Începând din secolul al V-lea, în prima artă creștină, apoi în arta bizantină, natura moartă primește un rol simbolic. Reprezentarea *Cinei cea de Taină*] cuprinde o etalare de farfurii și mâncăruri moștenite de la Masa servită a mozaicurilor romane.





Bonds Dierck, *Cina cea de taină*, 1457

Spiritul realist este înlocuit printr-o intenție aluzivă. Formele devin schematice, fructele, florile se dezbracă de farmecele lor exterioare devenind pure ca ideogramele, primind o frumusețe nouă cu totul mistică. Urmează o perioadă de tatonări, de căutări de identificare a unei noi modalități de reprezentare plastică, până în 1375-1425, când se cunoaște o expansiune deosebită a ceea ce numim astăzi gotic internațional sau gotic curtenesc. Aceasta era revanșa istorică luată asupra Italiei de țările care în Trecento se lăsaseră distanțate de școlile întemeiate de Giotto și de Duccio. Acest curent s-a grefat pe influența sieneză, care în esența ei dobîndise un caracter internațional, pe jumătate francez, pe jumătate italian, fiind determinat de arta miniaturistilor francezi și a pictorilor veniți din Țările de Jos, realiști din instinct. Miniatura franco-flamandă a Lectionarului din Bourges și ale Calendarului fraților Limbourg par să fi profitat de pe urma experiențelor lombarde, iar atelierele venețiene de la jumătatea sec. al XV-lea, în care tinerii flamanzi veneau să se instruiască, au servit drept laborator noii formule a naturii moarte.<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Charles Sterling – *Op. Cit.*, pag. 52



Manierismul era în esență o reacție împotriva idealismului clasic, a echilibrului dintre înfrumusețare și adevăr, care au găsit în Rafael și Tițian maestrii ei supremi. A rupe acest echilibru prin arbitrarul compoziției, al perspectivei, al luminii, al proporțiilor, prin alegerea subiectelor, acesta era programul manieristilor. Metoda lor constă în a surprinde publicul prin inedit, prin neașteptat, instalând în prim planul compozițiilor religioase sau al scenelor de gen, realitatea vulgară a tarabelor și a dugheanelor. Ecoul concepției lor, se va face simțit în naturile moarte spaniole numite *bodegones*.

Ele sunt prezente la tânărul Velazquez, la Juan Esteban, la Alessandeo de Loarte, această evoluție fiind strâns legată de intensitatea tendințelor realiste.

Începând cu frații Van Eyck, nordul dă dovadă de un talent și de o pasiune extraordinară în reprezentarea obiectelor neînsufletește. Se pictează pe reversul Madonelor sau al portretelor, mici naturi moarte simbolice.

Italianii au creat natura moartă cu caracter religios încă din prima jumătate a sec. al XIV-lea, aspect vizibil și pe pereții bisericilor. Extinderea acestui subiect în a doua jumătate a secolului al XV-lea în domeniul miniaturii și al picturii în ulei aparține olandezilor. Un mediu în care are loc un contact strâns între pictura italiană și pictura flamandă, Veneția dă naștere unui nou mod de a concepe natura moartă. Este vorba de acele merinde și obiecte casnice care însoțesc scenele religioase, dar și pe cele de gen. În a doua jumătate a secolului al XVI-lea două tipuri de naturi statice sunt practicate simultan în Italia și la nord de Alpi: pe de o parte, *Florile și fructele*, pe de altă parte *Merindele și Mesele servite*. În ajunul ivirii lui Caravaggio, toată această tipologie a naturii moarte este practică de pictori specializați. Odată cu acest mare maestru al picturii, ce nu consideră mai prejos de demnitatea sa să picteze naturi statice doar din plăcerea de a le picta, subiectul devine un pretext oarecare. Caravaggio nu inventează subiectul; dimpotrivă îl preia din mâinile maștrilor italieni și flamanzi, arătând că un asemenea subiect poate fi tratat excepțional precum *Coșul cu fructe* de la Ambrosina, lucrare ce rivalizează cu iluzionismul anticilor.



Acesta este momentul nașterii naturii statice moderne – definitiv lipsită de orice aluzie religioasă sau intelectuală și așezată la același rang cu corpul omenesc.

«În sec. al XVII-lea Spania este țara care a dus natura statică la rangul cel mai înalt al artei, alegând ca modele obiectele cele mai umile, împrumutându-le un caracter emoțional numai cu ajutorul culorilor, al liniilor, fără a recurge la simboluri de ordin literar, cum au făcut olandezii în *Vanitățile lor*.»<sup>6</sup>

Sunt adevărate "bodegones" în sensul pe care acest cuvânt îl va căpăta în Spania, unde nu doar merindele însoțite de personaje, ci și tablourile autonome cu merinde și obiecte casnice devin personaje principale. Aranjarea lor este hotărât decorativă, obiectele sunt așezate pe mese de-a lungul suprafeței pictate cu o regularitate deosebită, surprinzând în ele trăsăturile care vor caracteriza operele marilor maeștri ai școlii. Răspândirea în toată Europa a tipului arhaic al *Mesei servite* e vizibilă și în lucrările lui Blas de Ladesma, dar și sub influența lui Juan van der Hamen y Leon, originar din Bruxelles și care s-a stabilit la Madrid pe la 1595. Lucrările constau în tăvi sau coșuri cu fructe în mici vase, cutii rotunde, prăjituri, uitate pe masă.

În *Mesele servite* aceste obiecte există în mod obișnuit, dar maniera în care Blas mânuiește aceste elemente împrumutate se deosebește de deprinderile olandeze. El le distribuie aici cu o simetrie izbitoare. Regăsim aceeași disponibilitate în artele decorative ale Spaniei din sec. al XVI-lea, mai ales în ceramică și mobilier. Blas aliniază fructele sale alăturându-le pur și simplu în friză pe un fundal întunecat și luminându-le puternic dintr-o parte. Aceste procedee vor fi reluate de toți maeștri "bodegou-lui" fără personaje până la Zurbaran.

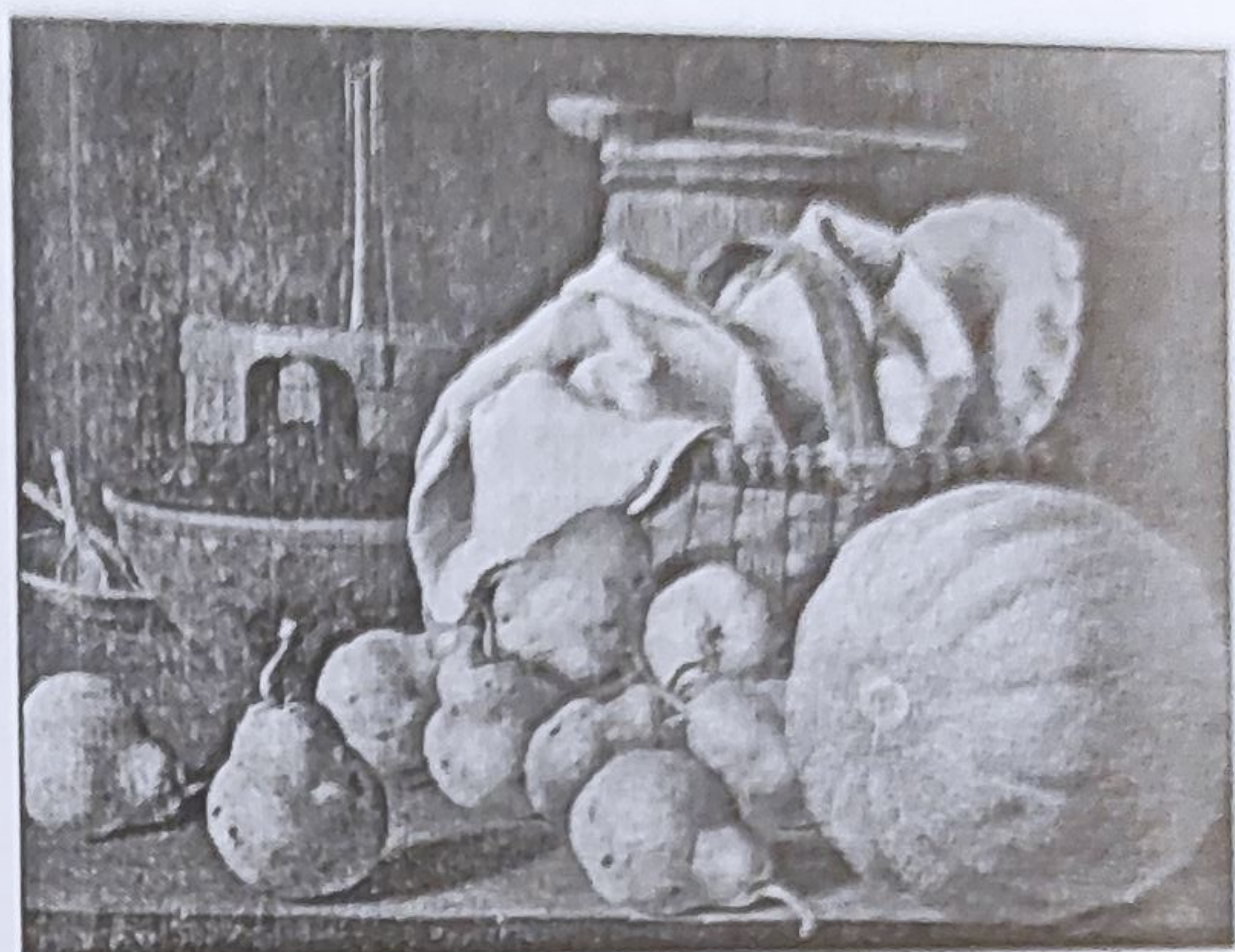
Obiectele par captive într-un fundal de nepătruns, lumina izbind doar elementele naturii statice, fără să creeze un dialog între ele. Pentru Cotan și Zurbaran care au profitat de lecția lui Caravaggio, lumina lui Blas devine neîndurătoare, deoarece are calitatea de a izola lucrurile pe fundaluri întunecate. Blas pune astfel bazele calității esențiale a celor mai bune naturi statice

---

<sup>6</sup> Charles Sterling – *Op.cit.*, pag. 89.



spaniole, prin această aptitudine de a cufunda lucrurile cele mai familiare într-o atmosferă stranie, datorită unei compoziții și lumini deosebite.



1. Juan Sanchez Cotan (1561-1627), *Gutuie, varză, pepene, castravete*
2. Luis Melendez (1716-1780), *Pepene și pere*, Museum of Fine Arts, Boston, S.U.A.

În jurul anului 1600 apare un maestru de excepție, unul dintre cei mai remarcabili pictori de naturi statice, călugărul Juan Sanchez Cotan. În 1603, Cotan s-a călugărit și cu acest prilej a întocmit un inventar al bunurilor sale, în care sunt consemnate unsprezece "bodegones". Este primul maestru din Europa care a știut să învețe din naturalismul și eclerajul lui Caravaggio.



1. Michelangelo Merisi, zis Il Caravaggio (1573-1610), *Coș cu fructe*, Pinacoteca Ambrosiana, Milano

793217



Alături de *Coșul cu fructe* al lui Caravaggio, naturile sale statice sunt cele mai puternice din câte se cunosc în Europa. Artiștii spanioli simțeau mai adânc transformările și ritmul neașteptat pe care soarele îl impune obiectelor, și din care pictorii pot scoate corespondențe muzicale. Zurbaran nu pictează decât puține obiecte deodată, și ni le oferă în integritatea lor, volumul și linia păstrează la el o elocvență simultană; el nu lasă lumina sau umbra să absoarbă reflexul sau conturul unui obiect. Compoziția sa este lucidă, pictorul acordează arabescul unei frunze cu rotunjimea unei lămâi, convins fiind că printr-o natură statică poți spune foarte multe. Mulți critici de artă insistă asupra caracterului mistic al lucrărilor lui Cota și Zurbaran, deoarece de câte ori simetria domnește într-un "bodegon", gândul ne duce la acele flori pe care mâini pioase le aranjează în tăcere și în ordine pe treptele altarelor spaniole. Aceste coșuri cu fructe în prim planul tabloului, sunt parcă ofrande votive depuse cu pietate în fața nișei care adăpostește imaginea sfântului, iar farmecul naturaleții lor atât de simple s-ar zice că "își exaltă aroma ca o tămâiere", cum spune Julio Cavestany. Paralel cu seria de "bodegones" strălucite și severe pictate de Cota sau Zurbaran și de discipolii lor, Madridul a cultivat *Mesele servite*. Cel ce le picta cel mai bine era Juan der Hamen y Leon. Ca și alți madrileni găzduiți adesea în palatele protectorilor lor, el ținea un atelier deschis publicului, în care se întâlnea lumea elegantă. Natura statică devenea apreciată atât în cercurile intelectuale cât și în cele mondene.

Velasquez a început să picteze, pe la 1617, la vârsta de 18 ani, scene de gen, în care natura statică este pusă în valoare, amintindu-ne de vechea formulă manieristă: el aplica aceeași rigoare în compoziție, aceeași autoritate în ecleraj și folosea aceeași aliniere ascetică a obiectelor în fața unui fundal întunecat. Zurbaran, care l-a frecventat pe Velasquez și a evoluat fără îndoială în cercul caravagiștilor de la Sevilla, nu era departe de Cota, care trăia în Granada. Influența lui Velasquez n-ar putea explica ordonarea geometrică, intensă stilizare și aspirațiile spirituale ale "bodegones"-urilor lui Zurbaran, trăsături pe care cămările de provizii ale lui Cota erau apte să le impună cu o



putere deosebită. Se pare că Zurbaran n-a pictat naturi statice autonome înainte de prima lui ședere la Madrid, care a avut loc în 1633, anul în care a semnat *Portocale și lămâi*. În cele două lucrări ale lui Zurbaran, *Portocale și lămâi* și *Vasele de la Prado* suntem izbiți de compoziția în friză, de simetrie, de luminarea intensă – trăsături care au devenit caracteristice pentru forma cea mai originală a "bodegonului" spaniol.



1. Francisco de Zurbaran (1598-1664), *Lămâi, portocale și trandafiri*, semnat și datat 1633, pânză 0,60x1,07m., Colecția Contelui Alexandro Contini – Banacossi, Floerța.

Tabloul *Portocale și lămâi* este o capodoperă a naturii statice din toate timpurile, influența caravaggescă regăsindu-se în el. Forme purificate de lumină, precizie cristalină a detaliului, densitate monumentală a volumelor. Zurbaran este înzestrat în cel mai înalt grad cu acea putere de a uimi care stă la baza oricărei creații autentice și pe care Henri Focillon știa atât de bine să o identifice în opera lui observând: "orice pictor de naturi statice nu face decât să ofere mărturie despre uimirea lui în fața frumuseții lucrurilor."<sup>7</sup>

Modul lui Velasquez de a vedea o natură statică este de un realism sobru, respirând adevărul cotidian.

<sup>7</sup> Charles Sterling – *Op. Cit.*, pag 93.



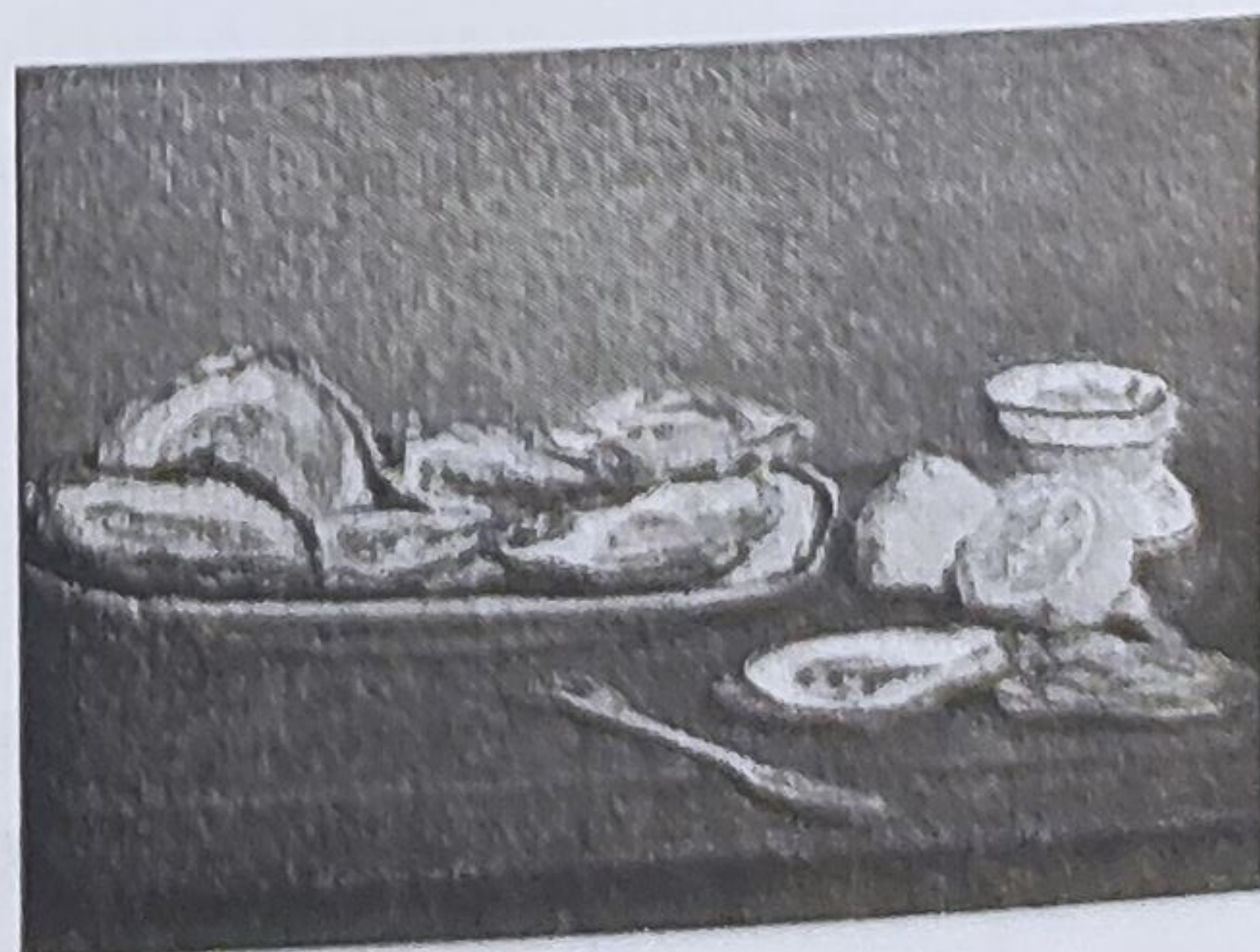
Obiectele sunt puțin numeroase și sunt aceleași obiecte umile care nu-ți rețin atenția pentru prea mult timp în viața reală, dar în această mizanscenă ele sunt puternic luminate de sus devenind astfel personaje principale.

Toate aceste lucrări din tinerețe ale lui Velasquez sunt pline de pasiune pentru ceea ce ne înconjoară, dar mai ales pentru viața liberă sub razele soarelui, apropiindu-se de natură cu o privire și un penel mai senzual și mai cald decât acela al lui Caravaggio.

Nu există în maniera lui nici o preocupare de precizie liniară, nici o stilizare susținut controlată, ci mai degrabă un stil care pare să fie o ordine înăscută a naturii, o cadență hotărâtă a petelor de umbră și a celor de lumină, creând impresia că naturile lui statice n-au fost pictate într-o lumină de atelier, ele nu redau aerul liber, ci lumina liberă. Pasionanta lui supunere la ceea ce-i dicta natura nu se va mai repeta decât două secole și jumătate mai târziu. Nu fără motiv, și nici în zadar, privirea lui Manet, căci despre el este vorba, se va îndrepta spre Velasquez.



1-2. Edouard Manet (1832-1883) *Natură statică*



1-2. Eduard Manet (1832-1883) *Natură statică*



Realitatea nu are preț pentru el decât prin ceea ce-i autentic și unic în fiecare ființă și în fiecare obiect.

Totuși, în ciuda extraordinarului ei nivel, care se impune nu numai în operele măestrilor, ci și în lucrările foarte numeroase, rămase anonime, natura statică spaniolă n-a știut să evite o decădere relativ rapidă. Aceasta s-a produs, precum în alte părți ale Europei, sub presiunea gustului decorativ și în urma contaminării cu spiritul celorlalte școli.

Studiile asupra naturii statice franceze din sec.XVII – lea, sunt de dată foarte recentă, ea fiind obiectul unei indiferențe generale. Pusă în serviciul unei monarhii care considera arta ca un element de propagandă călcând pe urmele Romei și dând exemplul Revoluției, doctrina academică a dominat arta naturii statice ca și celelalte genuri ale picturii. După ce Academia a fost organizată sub egida lui Colbert și a lui Le Brun, ea a ajuns la o formulă fixă care a fost menținută timp de un sfert de veac. Salonul de la 1673 atesta cristalizarea definitivă a tipului naturii statice în Franța. Tablourile expuse sunt decorative, somptuoase și lipsite de consistență. Evenimentele artistice cele mai importante de la sfârșitul secolului al XVII-lea au fost disputa între adepții lui Poussin și aceia ai lui Rubens. Doar în natura moartă găsim opoziția la artificiile academice.

«Aceasta ar fi realizarea lui Chardin, unul dintre cei mai mari pictori ai secolului XVII. Flosafia lui intuitivă de pictor consta mai presus de orice în a uni lucrurile într-o profundă armonie de ritmuri și de materie colorată. Criticii din acea perioadă îl calificau pe Chardin drept un "Rembrandt francez" admirând în naturile lui statice tușa aruncată aparent aleatoriu, dar minunat de justă de la distanță. Chardin este artistul francez anterior secolului XIX-lea care a avut cea mai mare influență asupra picturii moderne. Anumite investigații ale lui Manet și ale lui Cézanne ar fi de neconceput fără el».<sup>8</sup>

Simplitatea geometrică a obiectelor casnice reduce relațiile spațiale la elementele lor de bază, într-o manieră aproape arhitectonică și, prin urmare, le face ușor de definit. Comparând

<sup>8</sup> Charles Sterling – *Op.cit.*, pag 11.



una din naturile moarte ale lui Chardin *Natură moartă cu vas de aramă*, (1734-1735 Muzeul Cognacq Jay, Paris) cu o natură statică aparținând lui Matisse *Vase*, (1916. Muzeul de artă modernă, New York) se evidențiază o diferență. Matisse și-a distribuit cele cinci obiecte mai ales în planul frontal, ele fiind juxtapuse însă pe o suprafață bidimensională. La Chardin aranjamentul tridimensional făcut pe tăblia mesei apare cel puțin la fel de evident ca și cel din plan frontal. Ce vedem atunci când examinăm compoziția lui Chardin ca pe un aranjament în spațiu? se întreabă Rudolf Arnheim în *Forța centrului vizual*<sup>9</sup> « Raportând obiectele unul față de celălalt, le percepem centrul comun ca fiind localizat în mijlocul lor, în golul oalei de aramă; este la o oarecare distanță de planul frontal, dar și aproape de mijlocul geometric al pânzei dreptunghiulare. Dincolo de dependența acestora de centrul de echilibru principal, obiectele sunt marcat autonome. Toate, chiar și cuțitul, sunt simetrice, centric, fiecare fiind conturată în jurul propriei axe. Aceste axe se adaugă configurației de vectori independenți, doi dintre ei verticali, ceilalți orizontali sau înclinați ».

Micul turn al piuliței este cel mai îndepărtat dintre toate elementele, detașat în spațiu de grupul central al celor două vase și contrapus prin verticalitatea sa cuțitului orizontal din partea opusă. Masa centrală greoaie are un vector lateral puternic pornind din golul cilindric al oalei de aramă. Ea își trimite energia condensată asemenea unui reflector utilizat în cinematografie, primind înapoi energia cu deschiderea sa adâncită. Orice schimbare a aranjamentului ar strica compoziția. Obiectele și relațiile dintre ele sunt atât de expresive, încât ni se pare firesc să vorbim despre ele în termeni umani. De fapt, când în scena picturală se află laolaltă cu niște figuri umane, pare artificial dacă le-am trata ca fiind mai puțin animate decât ființele vii. Într-o operă de artă toate lucrurile sunt la fel de elocvente dincolo și prin aparența lor vizuală.

Începând cu secolul al XVIII-lea, arta Europei devine din ce în ce mai uniformă. Școlile naționale persistă, dar ele reflectă

---

<sup>9</sup> Rudolf Arnheim - *Forța centrului vizual*, Editura Meridiane, București, 1995,



concepțiile ce se manifestă în centrul cel mai fecund, care este Franța. În Spania și Olanda apar pictori care promovează concepții inedite despre natura statică și a căror influență mondială este hotărâtoare. Senin și tradițional, Delacroix pictează trofee de vânătoare și de pescuit străbătute de un amplu ritm decorativ. Barocul rubensian și romantismul englez îl călăzuesc pe Delacroix și-l incită să exprime, cu o libertate personală, acordul dintre natura statică și peisaj.

Goya a pictat naturile sale moarte probabil în ultimul deceniu al vieții sale, în același timp cu Géricault și desigur înainte de Delacroix. Cele mai multe dintre ele reprezintă păsari moarte, vânat, carne sau pești. *Felii de somon* și *Capul de miel* de la Luvru, sunt acelea cărora le revine o însemnatate deosebită în istoria naturii statice. Compoziția acestor tablouri nu mai datorează nimic tradiției antice, fiind lipsită de orice artificiu, de orice preocupare de aranjament decorativ și chiar căutare instinctivă a unui ritm armonios, care se manifestă în naturile moarte ale lui Chardin. Goya pare să fi pictat acele felii de pește, sau acele bucăți de carne, așa cum le-a așezat întâmplarea. Pentru a varia ritmul și pentru a armoniza gruparea lor, așează oblic una dintre bucăți, astfel încât mișcarea ei se opune celorlalte. În acest fel el realizează o compoziție care reflectă aspectul instantaneu al vieții, sporind efectul printr-o factură spontană, care face să vibreze epiderma lucrurilor. Toate acestea reflectă o concepție fără precedent, care nu devine un bun comun decât o jumătate de secol mai târziu, datorită impresionistilor.

Noutatea viziunii lui Goya nu se oprește aici. El rupe firul tradiției și deschide posibilități inedite. De fapt, singura comparație echivalentă este aceea cu *Boul jupuit* al lui Rembrandt. Patetismul lui Rembrandt era atenuat prin căutarea frumuseții materiei picturale "in pasto". În *Capul de miel*, Goya se folosește de un efect analog, ochiul mielului care, oricât de pierdut ar fi în depărtarea tulbure a morții, pare să adreseze o sfâșietoare muștrare cruzimii noastre.

Nimic mai spaniol decât capacitatea de a impresiona în acest fel sufletul, printr-un fragment al celei mai banale realități.



Francisco Goya creează deci impresia de umanizare a elementelor care constituie ansamblul de obiecte, încărcându-le cu o pondere de expresie interioară brutală, iar elementele compoziției capătă un relief și o dimensiune atât de monumentale încât devin emblematice, influențând până și expresionismul contemporan.

Edouard Manet depășește implicarea oarecum liniară acreditată de formulele anterioare, impunând o imanență a viziunii, cu semnificații de dinamică tumultoasă, remarcându-se și la el influența lui Goya, dar și a lui Chardin. *Iepurele sau Brioșa cu flori*, sunt transpuneri directe ale motivelor tratate de vechi maeștri. Manet nu păstrează însă de la ei decât alegerea obiectelor uzuale și simplitatea prezentării lor, în care se oglindește sentimentul modern al realului.

Manet este poate primul care a simțit nedeslușit că deplasările rapide și forfota mulțimii citadine cer o schimbare a viziunii artistice în sensul rezumării. Viziunea lui Manet pune astfel bazele tuturor sintezelor ulterioare.

Obiectele sale par să fie puse pe masă în clipa în care privirea noastră le întâlnește. Acest dinamism constituie forța lui, iar în acest sens Manet este primul dintre marii artiști moderni, care reduce obiectul la o pată de culoare, primul dintre moderni care dă picturii un caracter plan, făcând-o să mărturisească însușirea ei primordială, de suprafață picturală. Monet și Renoir nu pot vedea lucrurile decât inundate de lumină. Ei pictează ce a pictat Chardin, obiecte și provizii care zac pe o masă de bucatărie, fiind evocări ale intimității casnice. *Piersici și struguri* este una din cele mai frumoase naturi statice semnate de Renoir, fiind o transpunere a unei teme de-a lui Chardin în registrul luminii depline. Astfel, natura statică este singurul subiect în care se manifestă preocuparea pentru interior la impresioniști, ei fiind prin excelență, de fapt, pictori de peisaje. Pentru Monet și contemporanii săi, natura nu va fi numai subiect de meditație, ci și o sursă nemijlocită de senzații pure. Nu atât practica lucrului în aer liber este nouă la ei, cât metoda de a lucra. Ei renunță la pregătirile tradiționale și la viziunea obișnuită a formelor, a luminilor și a temei. Și substituie o metodă în care imaginarul are



întotdeauna un rol, o acțiune de fixare a recepțiilor pure ale simțurilor, dar mai ales ale simțului optic. Analiza pierde în dimensiuni dar câștigă în profunzime.

«Originalitatea lui Monet constă deci în esență din două lucruri: pentru el în primul rând nu mai este vorba de a fixa o realitate obiectivă prin intermediul unui anumit efect, ci de a fixa însuși acest efect prin intermediul realității; pe lângă aceasta, el renunță să realizeze efectiv pe pânză un fel de copie a viziunii privitorului. Cu alte cuvinte este ideea de echivalență care începe să se substituie, în domeniul artei reprezentării, idee care va fi îmbrățișată și în secolul al XX-lea, de nabiști, fovi, cubism; și care le era străină lui Courbet, Manet, și generațiilor precedente; idee cu un conținut atât de bogat în consecințe încât vor trebui să se scurgă aproape cincizeci de ani pentru a i se putea aprecia întreaga ei valoare; idee prin care arta modernă capătă relații incontestabile, pe plan ideologic, cu perioadele de formare a stilurilor așa cum s-au relevat de atunci.»<sup>10</sup>

Toți colorisții, olandezi, venețieni, flamanzi, francezi ai secolului al XVIII-lea, au studiat înaintea lui Monet variațiile luminozității asupra lucrurilor. Între anii 1865 și 1875, o perioadă străbătută de câțva tineri, care revoltându-se împotriva școlii, încearcă un compromis între instinctul lor și admirația pe care o poarta unui Delacroix, unui Courbet, unui Manet, peisagiști în care își recunosc precursorii. De aici iau naștere o serie de opere delicate și de factură nouă, prelungind arta lui Corot și a micilor maestrii ai celui de al II-lea Imperiu. Către 1875, sub influența convorbirilor strânse purtate cu unii critici și teoreticieni, acești tineri încep deodată să practice o tehnică nouă, care le permite să reproducă însăși vibrația luminii. Modă destul de trecătoare, dar care a dat naștere la câteva admirabile capodopere, căreia i-a urmat, în cazul lui Manet, o perioadă adânc pătrunsă de ambiții literare și emotive, iar la Renoir o nemărginită și subtilă admirație pentru desenul lui Ingres. Singurii Pissarro și Sisley rămân credincioși idealului acestei perioade, cu toate că Pissarro va

---

<sup>10</sup> Pierre Francastel - *Impresionismul*, Editura Meridiane, București, 1977, pag 26.



cunoaște și alte chemări, iar Sisley va fi atras în egală măsură de Corot, Boudin, Cals și de noile teorii ale luminii și cromatologiei.

Se admite în general că în opera lui Cézanne există o perioadă impresionistă, dar că în ansamblu, arta lui a apărut mai degrabă pentru a distruge și a depăși impresionismul, decât pentru a-l confirma. Cézanne este contemporan cu Monet și Renoir. Născut în 1839, venit la Paris în 1863, el pătrunde în mediul tinerilor artiști independenți, care vor fi maestrul de la sfârșitul secolului. Printre ei Cézanne apare mai mult un amator decât un coleg. Se bucura de marele privilegiu de a nu fi nevoit să-și câștige traiul de pe urma picturii sale, și nu străbate atelierele în care iau naștere revolta și originalitatea impresionistilor; el va rămâne toată viața la periferia acestui mediu parizian și în marginea existenței colective a celorlați artiști. Până prin 1870, Cézanne se afla totuși între două tendințe contradictorii. El continuă să fie atras de romantism în ceea ce are mai literar, pe de altă parte aspiră la o interpretare nemijlocită a formei sensibile. Romantismul îl atrage pe Cézanne sub aspectul său sentimental și mai ales senzual, iar pe această cale se apropie într-o oarecare măsură de baroc. Curiozitatea lui Cézanne pare să-și lărgască deodată orizontul; nu mai avem de-a face doar cu un admirator al lui Delacroix și al lui Courbet, ci îl imită pe Manet, mai ales în acele frumoase naturi statice intitulate *Vas verde*, *Ceainic de cositor* și *Pendulă de marmură neagră*. Fapt care ni-l arată receptiv tinerei picturi contemporane. Chiar în momentul în care Monet se pasionează să picteze impalpabilul, să alunge orice urmă de perspectivă și relief din tablourile sale, atunci când Renoir încearcă să creeze un soi de poezie populară, iar Sisley are revelația farmecului malurilor unei ape, Cézanne își îndreaptă întreaga strădanie spre un domeniu diferit. El nu renunță nici la forme, nici la subiect, nici la perspectivă, ci rămâne credincios realității sensibile, vizuale dar în același timp obiective. «Pentru Monet, singura impresie este cea a luminii; pentru Cézanne lumina nu este decât o modelare a volumelor.»<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> Pierre Francastel – *Impresionismul*, Editura Meridiane, București, 1977, pag 68



Pentru Monet și pentru Cézanne punctul de plecare este același. Din momentul în care Cézanne începe să picteze după natură practicând divizionismul și făcând speculații asupra problemelor luminii, el aduce o contribuție personală la curentul impresionismului în plină formare. Impresionismul lui Cézanne se exprimă în același mod ca la Monet. Admițând culoarea drept un element în sine, nu rezultă neapărat că ea singură ar putea constitui obiectul picturii, nici că ar putea fi reprodusă direct. Nici experiența și nici gândirea nu confirmă ipoteza conform căreia doar atmosfera ar fi perceptibilă simțurilor. Lumina există independentă de obiecte și ea modifică nu numai culorile ci și formele; prin aceasta ea nu le distruge, iar pictorii moderni nu sunt condamnați să picteze doar impresii fugitive și mobile. Ei pot visa o artă completă, în care studiul luminii să se adauge celui al formelor în loc să îl înlocuiască. Principala deosebire față de Monet este că Cézanne consideră că teoria realității în sine a luminii nu este decât o metaforă, deoarece face distincția între lumina adevărată și lumina în artă. În natură, elementele simple care alcătuiesc lumina albă se contopesc în prismă în mod perfect; la fel ca și amestecul, suprapunerea materială pe pânză a tonurilor pure, relevate prin analiză, care dă în general griuri cenușii – așa cum se poate observa în prima perioadă impresionistă a lui Monet, a lui Pissarro și a lui Sisley. Simpla apropiere pe pânză a tonurilor strălucitoare nu redă deci neapărat strălucirea luminii de zi. Foarte curând Cézanne începe deci să se ocupe de o problemă de conciliere. Datorită lui impresionismul nu se împotmolește încă de la început în manieră, ci încearcă să aducă o soluție de ansamblu problemei picturii. Mai mult chiar decât cea a lui Monet, arta lui Cézanne scapă definițiilor tehnice. Sunt puține naturi statice în care Cézanne pornește de la un centru colorat, distribuind apoi împrejur o succesiune de tușe estompate treptat care generează forma. În *Natură statică cu ceapă*, pentru Cézanne nuanța este finețea senzației de culoare; este studiul celor mai neînsemnate modificări de ton și percepția coloritului de o rară și prețioasă calitate. Dezvoltarea artei lui Cézanne nu este rectilinie. La începutul carierei sale el șovăie între două tendințe contradictorii: cea care îl îndreaptă către



simbolism și cea care îl atrage spre realism. Mult timp optează pentru aceasta din urma și atunci principala lui sarcină devine încercarea de a împăca acest instinct al obiectivității și marile curente ale impresionismului – în același timp tehnice și intelectuale. Către sfârșitul vieții el revine la simbolism și la subiectivism. O dovadă a geniului său este aceasta facultate de a se reînnoi profund la capătul carierei sale. Fără îndoială că strălucirea picturii lui Monet este de neasemuit și, împreună cu Cézanne, ei rămân, «poeții soarelui».<sup>12</sup>

Dar și înaintea lor, alte școli au fost inspirate de jocul fermecător și irezistibil al luminii. Adevărata noutate a artei lui Monet și Cézanne nu trebuie căutată în domeniul tehnicii sau al meșteșugului, ci pe tărâmul inspirației, al concepției despre emoție și al reprezentării. Ele încetează să fie doar o căutare a unei notații imediate a luminii, ea devine o magnifică încercare de a crea o pictură sustrasă spațialității, o pictură care este invenție pură, care fixează și manifestă, sub o formă la fel de simplă, fenomene de conștiință. Această pictură sporește caracterul de continuitate a stărilor interioare, fiind o experiență subiectivă a realității. Suportul acestei arte este un sens armonic și muzical. Un rol principal îi revine culorii, rol ce nu poate explica el singur forma: impresiile colorate sunt elemente prin intermediul cărora spectatorul este introdus în lumea imaginară în care evoluează gândirea pictorului. «Experiențele teoretice ale lui Seurat, practicile lui Liebermann, demonstrează că o nouă artă nu s-ar putea sprijini exclusiv pe elaborarea unui singur element din cele date de simțuri».<sup>13</sup>

Arta lui Monet, ca și cea a lui Cézanne, nu are valoarea unui adevăr absolut, ci valoarea oricărui efort sistematic, susținut de talent; ea este prețioasă prin realizările sale și nu prin principiile sale. Ei au conceput pictura drept căutarea unui sistem închis de echivalențe, unde nu mai este loc pentru subiect sau pentru retorică și elocință.

---

<sup>12</sup> Pierre Francastel - *Impresionismul*, Editura Meridiane, București, 1977, pag. 77.

<sup>13</sup> Pierre Francastel - *Id. ibid.*, pag. 78.



Bonard este cel care reînvie cele mai vechi teme ale naturii statice, acelea ale Xenionului. Chiar și atunci când deschide larg o fereastră și prezintă obiectele ca și cum s-ar afla în aer liber, el n-o face decât pentru a indica faptul că ele aparțin umanului.

Pentru întreaga generație de artiști care se desprind de impresionism, motivul interiorului va avea ca temă principală o natură statică. Așa este *Bufetul* lui Matisse, capodoperă a primei sale perioade de creație.

Cézanne a căutat nu doar acordul culorilor, ci și pe acela al volumelor și al ritmurilor percepute în natură, esența modului de a vedea imaginativ. Inventă compoziții imaginare, în vreme ce Pissaro, Monet și Sisley nu au făcut-o. Această nevoie de a inventa se simte din momentul în care a asimilat tehnicile esteticii impresioniste. El dă compozițiilor sale o mare complexitate; fructele sunt însoțite de șervete sau covoare orientale, iar în această abundență se găsește expresia unui atavism meridional, chiar și atunci când pictează trei mere unul lângă altul. Cézanne tratează natura statică ca un "câmp de exercițiu", deoarece orice subiect constituie o problemă plastică de dezlegat. Merele le voia Cézanne înzestrate cu volum și greutate, pe lângă strălucitoarea lor sănătoasă, de fructe colorate. Rotunjindu-le conturul și unificându-le în culoare pentru a obține un ritm uniform, o ordine de ansamblu, nu micșorează realismul acestor fructe, pe care numai el putea să-l redea atât de complex.

Începând cu Cézanne, natura statică încetează de a fi un accident în cariera unui mare artist, devenind o operă originală care inovează de la bun început tot ce exista înaintea ei. Tocmai prin acest fapt, ea creează un *înainte* și un *după*. Există de exemplu, ceea ce îl precede pe Cézanne și ceea ce îi urmează. Această noutate nu constă neapărat în invenția unei tehnici. Ea se poate traduce printr-o nouă tehnică, subordonată unei viziuni noi care este numai expresie. Pânzele sale au o dubla valoare plastică, fiind totodată o versiune ingenioasă a naturii și o îmbinare armonioasă a tușelor. În ultima parte a creației lui Cézanne se simte influența artei Extremului Orient; se pare că această influență poate fi distinsă mai ales din gustul pictorului pentru



sugerarea depărtărilor artificial apropiate, precum și în vădita sa înclinare pentru tente mate și în degradeuri, cu reflexe pastelate. Din acest punct de vedere, influența artei japoneze s-a exercitat asupra lui în același sens ca și asupra multora din contemporanii săi. El vede arta japoneză ca pe un joc de linii care permite înscrierea pe o suprafață plană a mai multor dimensiuni, îndrumând pictura timpului pe calea ornamentală și figurativă, fiind prezentat în general, drept cel care a îndrumat arta modernă «pe calea simțului decorativ».<sup>14</sup>

La începutul secolului al XX-lea mulți artiști se vor strădui să proclame rând pe rând, întâietatea unei categorii determinate de imagini sau de senzații. Pentru unii, aceasta va însemna culoarea; pentru alții geometria, pentru alții, compoziția și simțul decorativ.

Majoritatea creatorilor au insistat, pe vremuri, asupra lipsei de noutate de care dădeau dovadă unii dintre ei.

Astăzi perspectiva este răsturnată. Citez în acest sens o reflecție a lui Bernard Berenson: "Un tânăr Dürer, un tânăr Leonardo, un Rafael... nu se ducea să-i spună maestrului său: «Învățați-mă repede ce trebuie să fac pentru a mă deosebi cât mai mult de dumneavoastră.» El spera doar să-și imite maestrul destul de repede pentru a putea fi confundat cu el. O operă de artă trebuie să fie unică, dar dacă admitem existența unei naturi umane, originalitatea ei nu poate fi autentică și în orice caz este limitată. Jean Genier, în *Arta și problemele ei*<sup>15</sup>, vorbește despre *opera originală*: "Opera originală trebuie să se caracterizeze printr-o anumită libertate care să ne îngăduie să-l considerăm pe creatorul ei eliberat de legăturile țesute de societate în jurul individului și să dea celui ce o contemplă sau o ascultă măcar iluzia că este vorba de ceva nemaivăzut, nemaiauzit vreodată, chiar dacă presupusa sa noutate s-a repetat în cursul secolelor.

Opera predecesorilor a apărut mai întâi ca fructul unei necesități, iar acum apare o operă spontană, care nu este doar liberă ci și eliberatoare. Un contemporan ca Albert Camus,

---

<sup>14</sup> Pierre Francastel - *Impresionismul*, Editura Meridiane, București, 1977, pag. 133

<sup>15</sup> Jean Grenier - *Arta și problemele ei*, pag. 266



potrivit propriilor sale declarații, n-a făcut decât să repete lucruri ce s-au spus, de la Iov încoace, despre mizeria condiției umane. Și vocea sa a convins pentru că i-a eliberat pe cei care au auzit-o din mormanul de comentarii, sub care era înăbușit un strigăt... În sfârșit, am auzit un om liber".

În secolul al XX - lea se produce un transfer de valori; o seamă de arte au fost descoperite și au devenit foarte vii în ochii noștri. De exemplu, vechea artă a egiptului antic, arta bizantină, studiate astăzi cu multă febrilitate și pasiune, sau arta primitivă, arta precolumbiană, arta paleocreștină, frescele romane.

S-a produs o deplasare de interes estetic: ceea ce pasiona nu mai pasionează; ceea ce părea stângaci sau prost executat, ne apare astăzi ca o deschidere uimitoare spre noi modalități de expresie plastică.



### 3. Simbolistica și imagini ale hranei în creația personală

Moștenitoare a unui tezaur, încerc să transmit un mesaj contemporanilor mei nu prin subiecte noi sau făcând apel la tehnicile multi-media, ci întorcându-mă la umilul univers cotidian, al lucrurilor de lângă mine, al darurilor zilnice, pe care încerc să le transpun într-un nou limbaj. Am încercat să dezvolt un concept plastic original, care să valorifice elementele plastice specifice naturii statice, folosind elementele de contrast rezultate din juxtapunerea de valori formale clasice și contemporane, cromatice, de mărime, texturale și de expresie specifice, pe care le-am cules pe parcursul celor doisprezece ani care s-au scurs de când am născut, și care datorită laptelui matern pe care l-am produs mai bine de un an, m-au făcut conștientă de importanța fundamentală a hranei, a maternității, a dependenței totale, a iubirii.

Oricât de variate ar fi formele sub care se manifestă iubirea, ea constă în esență într-o veșnică întoarcere la același motiv. Împotriva instabilității lumii, iubirea luptă pentru repetare. Ne întrebăm adesea dacă totul se repetă pentru că nimic nu rămâne, sau dacă, nimic nu rămâne pentru că totul se repetă.

În lucrarea mea *Xenion I* am avut ca reper vizual un așa zis calendar gurmând, amintirea unor cine dintr-o mirifică lună de august, în Grecia, la restaurantul Xenia din Delfi. Lucrarea se desfășoară pe un format orizontal, alungit; o masă întinsă ospitalieră, pe două registre distincte, suprapuse. Registrul superior este alcătuit din trei forme abstractizate, pictate în laviuri de griuri neutre, care apoi se colorează în albastru, urmate de o aglomerare de forme mai mici și mai recognoscibile, pe un fond foarte acuarelat în nuanțe epidermice de rozuri, trecând în game de griuri ce se colorează treptat spre albatru și galben. Registrul inferior este dominat de două forme mari închise la culoare, alternate cu forme variabile reprezentate gradat de la abstract la



figurativ. Ecranul transparent din partea de jos a lucrării aduce o oarecare geometrizare câmpului plastic. Lucrarea este o construcție de volume și de culori, o combinație de proporții, ritmuri și de aceea, oricare ar fi anecdotica de la care am plecat, ea dobândește un aspect abstract.



1. Ioana Antoniu, *Xenion 1*, acrilic pe pânză, 1,40m/0,90m, 2003

"Găsim funcționând, chiar de la începuturile artei, voința figurativă și voința de abstractizare care sunt cei doi poli antagoniști ai creației estetice, și putem deosebi aici în mod concurrent, abstractul pur, figurativul pur, și trecerea de la unul la celălalt. Această voință de abstractizare a dat naștere formelor celor mai frumoase, cele mai variate fiind guvernate de un spirit geometric foarte strict, purtate de verva imaginației și a mâinii. Care sunt motivele pentru care o artă figurativă mai mult sau mai puțin naturalistă înlocuiește într-un anumit moment dat arta abstractă? Se poate bănuși că în momentul acela survine o oboseală, o sărăcie în plasmuirea abstractă, dorința atât de umană de schimbare, un nou mod de a privi universul, o evoluție religioasă, o altă formă de sensibilitate, descoperirea de materiale și tehnici favorabile altor feluri de reprezentări. Trecerea de la figură la abstracțiune se produce în mod obișnuit, când din motive intelectuale, spirituale sau magice, naturalismul, adică reprezentarea lucrurilor așa cum sunt, sau așa cum le vedem apare ca o soluție vulgară sau săracă. Instinctul de imitație, care



poate să-l determine pe artist să reproducă întocmai este înlocuit cu un veritabil instinct de creație, creație din care omul extrage atâta bucurie și orgoliu încât, în mod cu totul natural ambiția îl împinge spre o creație autonomă care pornește de la ceva preexistent. De ce să creezi obiecte care există? Întrucât aceste lucruri există, este necesar să le pictezi? Această întrebare, care se pune în mod cu totul firesc spiritului uman mai ales atunci când efortul naturalist a ajuns la oboseală, la saturație, stă adesea la originea abstractizării, și deoarece orice voință creatoare este întotdeauna o interpretare a naturii, și nu o simplă reproducere, e firesc ca artistul să aducă în reprezentarea sa un element de libertate de viziune și de creație, în loc să se mai considere un interpret modest, credincios, al realului, el privește realul ca pe un vocabular pe care-i este îngăduit să-l folosească pentru a alcătui noi combinații, ca el să deformeze după plac și potrivit cerințelor inteligenței și sentimentului său formele date. Ceea ce este dat devine atunci un simplu punct de plecare, în care instinctul non-naturalismului, la fel de important și la fel de general ca instinctul naturalist, va compune, pornind de la real, figuri ireale, care dacă procesul este dus până la capăt, vor defini fără greutate forme abstracte, adică niște non-figuri. Acest proces de denaturalizare se folosește de toate resursele pe care le oferă spiritul de stilizare, de schematizare, de deformare și poate să ajungă la o formă în care nu se mai păstrează aproape nici o trăsătură a figurii inițiale. Vine în sfârșit momentul în care orice aluzie la această figură dispăre cu desăvârșire: în acest moment se poate spune că trecerea de la figurativ la abstract s-a terminat și că forma care se naște este în componentele sale și în spiritul său o formă abstractă."<sup>16</sup>

Reevaluarea prin mijloace plastice a universului cotidian într-o serie de naturi statice, cuprinse sub titlul generic de *xenion*, este și pentru mine o preocupare continuă.

---

<sup>16</sup> Marcel Brion - *Arta abstractă*, Editura Meridiane, București, 1982, pag 69.





1. Ioana Antoniu, *Xenion 2*, acrilic pe pânză, 1,40m/0,80m, 2003

În lucrarea *Xenion 2*, trecerea de la figurativ la abstract este mai încifrată datorită structurii compoziționale ce se desfășoară pe orizontală, căutând secțiunea de aur prin ritmarea elementelor compoziționale. Partea stângă este populată de o serie de șase elemente, care se transformă în semne plastice prin suprapunerea unor laviuri transparente de lac garanța peste fructe și fructe de mare, modelate în pastă de relief. Ritmul este întrerupt de o formă negativă alternată de un singur semn plastic, al șaptelea, urmând apoi o încercuire într-o dominantă brun roșcată a altor fructe, nuci, a pâinii.

Relația figură/ fond este foarte accentuată prin formele alimentelor, ale hranei, care sunt lucrate în pastă de relief, închise la culoare, pe un fond ocru/gri deschis și acuarelat. Numărul fructelor aflate pe masă nu este aleatoriu. "Gândirea religioasă a conceput Divinul sub aspectul Numerelor, ea a imaginat ordinea universului bazată pe raporturi numerice, prezentate sub forma matematicii sau a geometriei. Dumnezeu este o anumită Formă Perfectă, un anumit Raport Perfect; și natura se apropie de Divinitate în măsura în care ea repetă în ea însăși această Formă perfectă sau acest Raport Perfect".

În felul acesta se prezintă transcendentalismul pitagoreic, care i-a influențat pe greci prin Platon, și mai târziu, prin Plotin, gândirea creștină a Evului Mediu și a Renașterii.

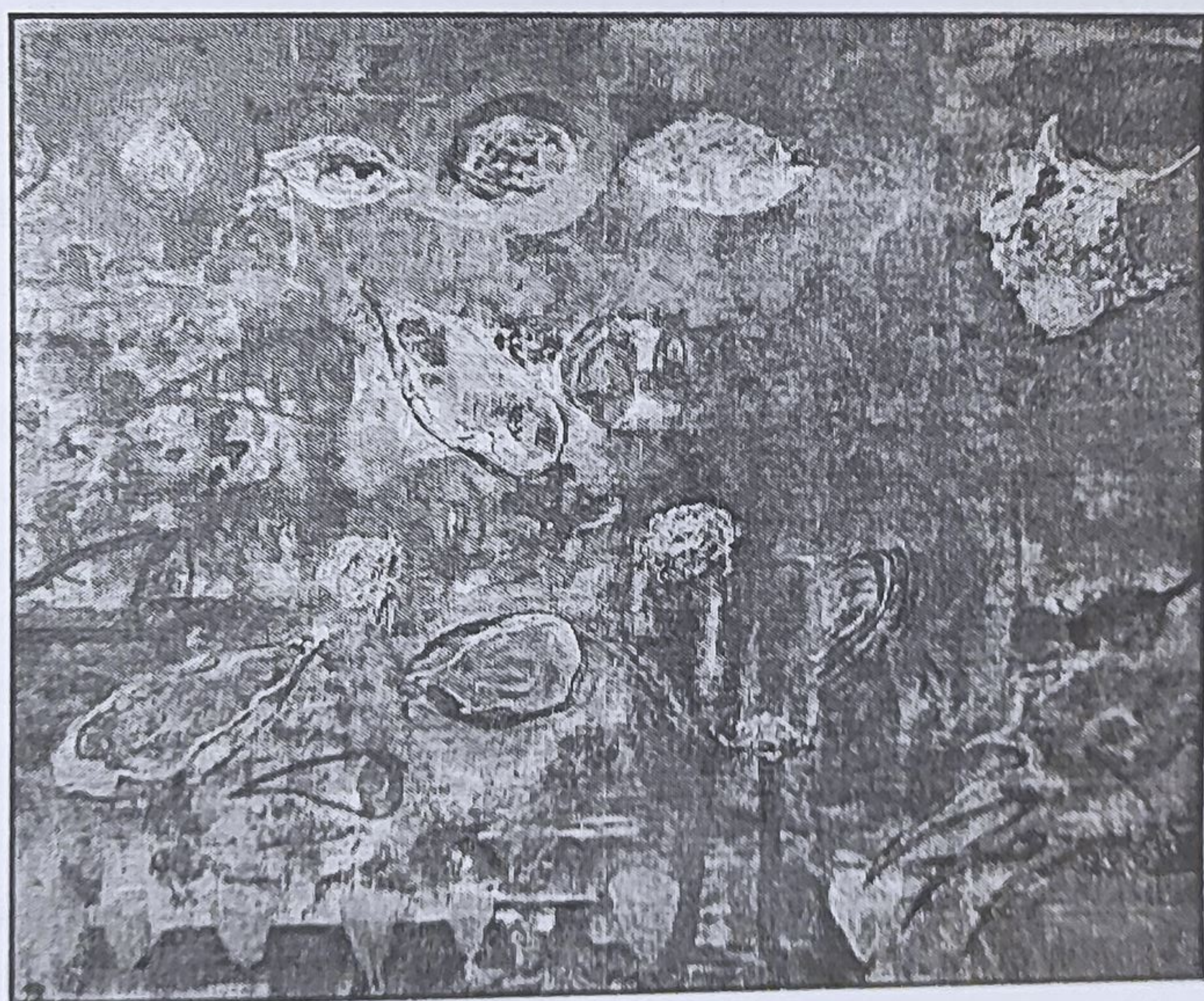


Cunoscând Numerele sacre și "proporția de aur", artistul va reprezenta simbolic fie divinitatea, fie ordinea sacră a lumii, prin forme care vor corespunde acestor Numere divinizate și acestor proporții atotputernice. Această artă geometrico-aritmetică nu va fi înțeleasă însă decât de către inițiați.

Va fi deci necesar ca aceste imagini realmente abstracte să fie înveșmântate cu figuri capabile să-i emoționeze pe neinițiați.

O artă figurativă se suprapune astfel unei arte abstracte, îngăduind ca aceasta să fie recognoscibilă numai pentru cel care pătrunde dincolo de aparența lucrurilor, spre intima, profunda și esențiala lor realitate.

Dragostea pentru lucruri și dorința de a respecta anatomia lor, precum și libertatea ce o au de a dispune de ele însele, se luptă cu aspirația spre un univers static și stabil.



1. Ioana Antoniu, *Xenion 3*, acrilic pe pânză, 110cm/100cm, 2003

Lucrarea *Xenion 3* este organizată pe un format dreptunghiular în patru registre suprapuse succesiv, reprezentând o înșiruire de fructe și scoici, întrerupte de elemente grafice liniare pictate în roșu magenta. Relația dintre figură și fond este voalată datorită zonelor de pasaj existente și a suprapunerilor succesive de laviuri



colorate din fundal, unificate de ecrane transparente ocru și gri. Obiectele sunt lucrate în pastă de relief albă peste care am suprapus laviuri închise, aproape negre, iar după uscare am înconjurat figurile cu halouri luminoase-ocru galben.



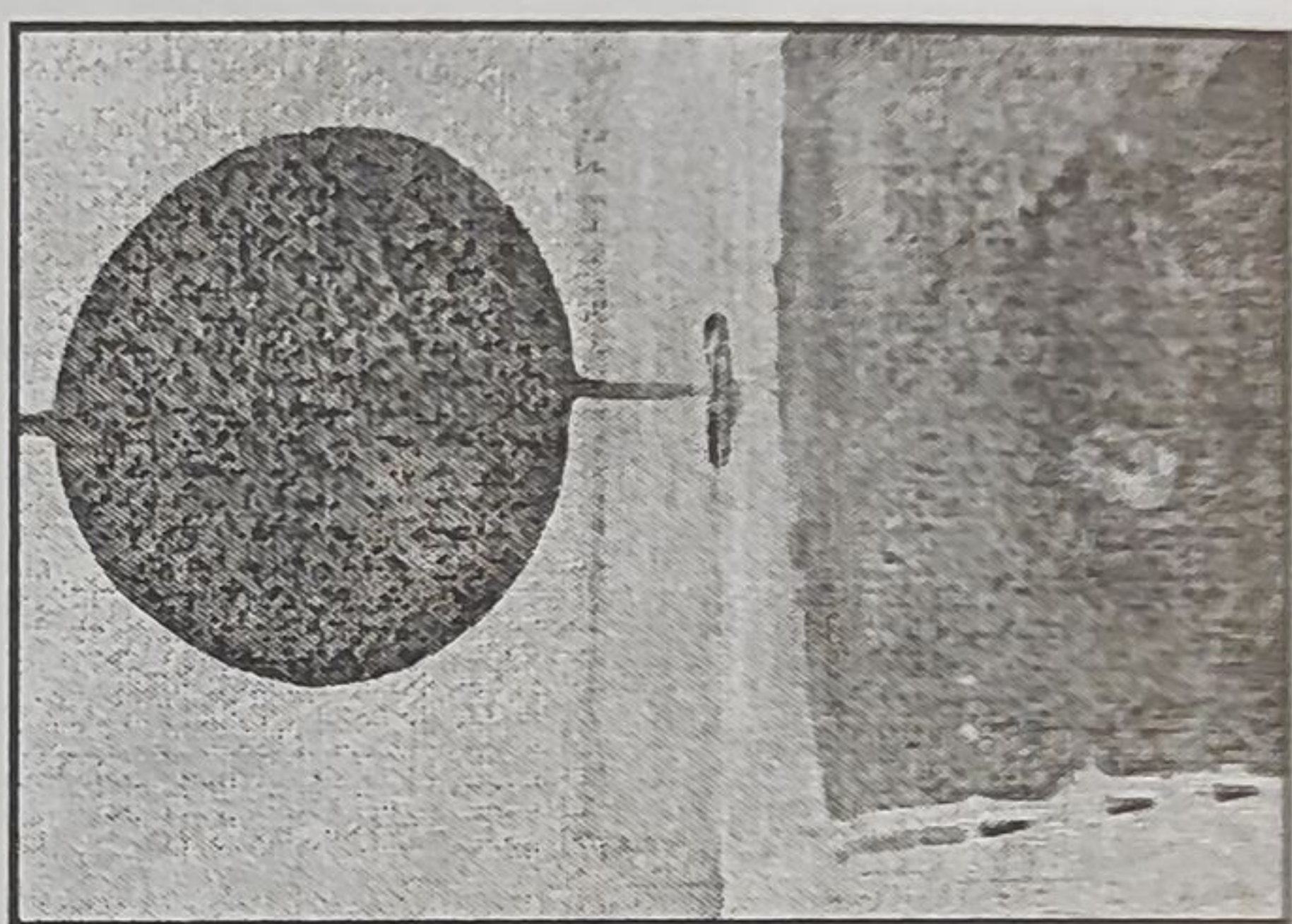
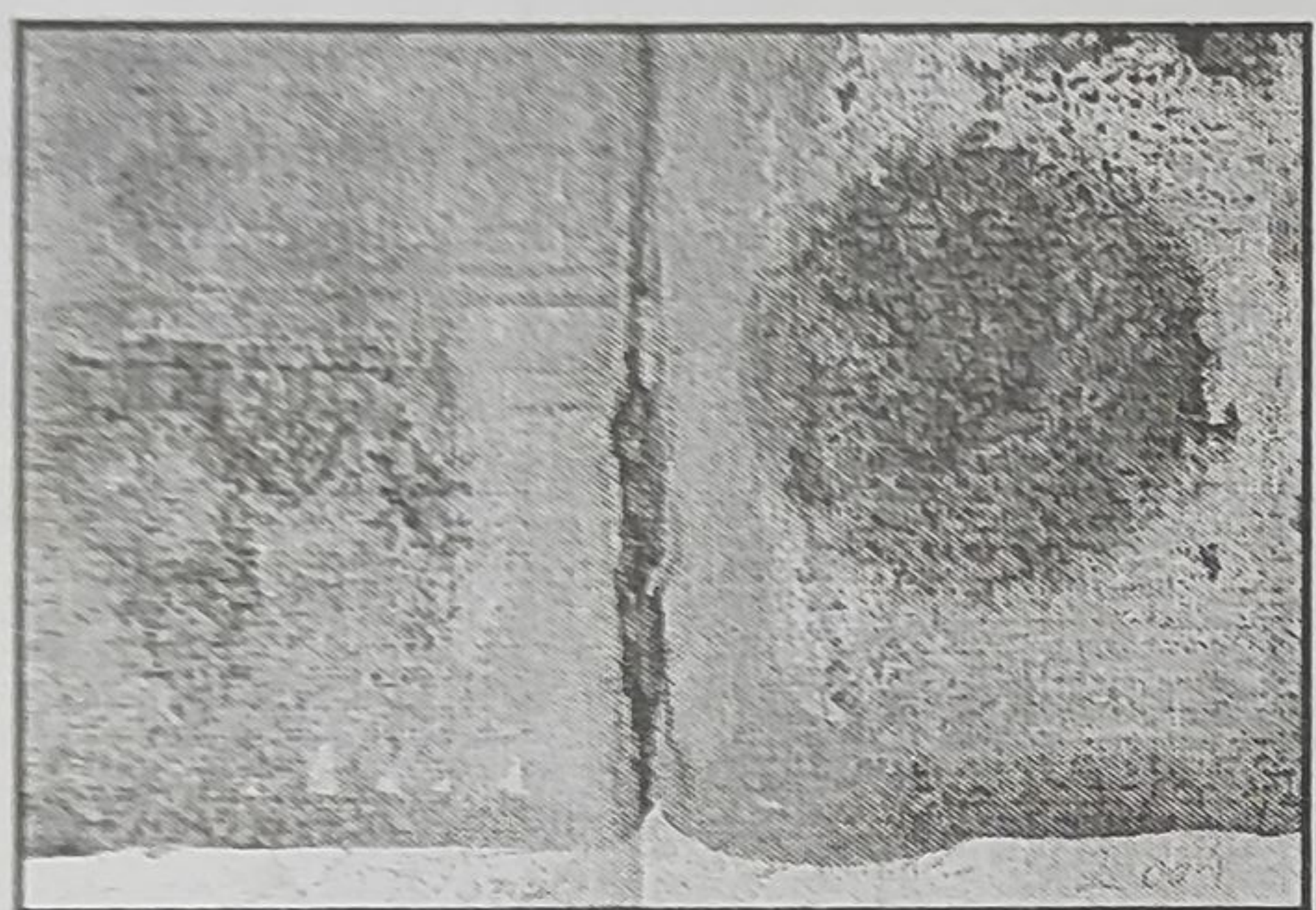
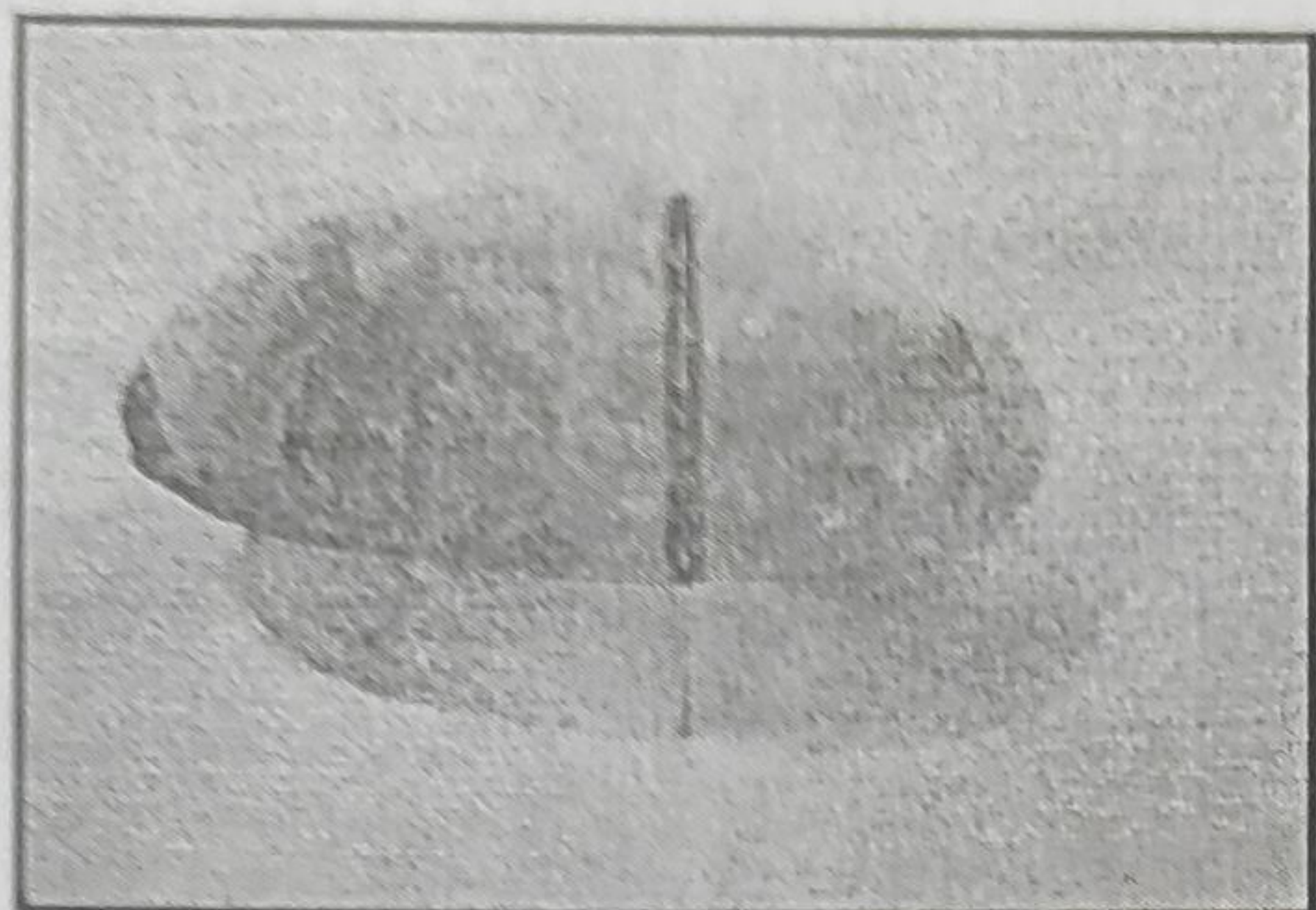
1. Ioana Antoniu, *Ghicitor în pietre*, tehnică mixtă, 110cm/100cm, 2004

Lucrarea *Ghicitor in pietre* din anul 2004, are o structură, compozițională serială, cu accent pe problemele de ritm și alternanță, ritmul fiind acela de formă, culoare, textură și mărime. Formele mari alternează cu forme mici, suprapuse pe ritmuri punctiforme de materie picturală onctuoasă, apropiate ca structură de acelea din alfabetul Braille.

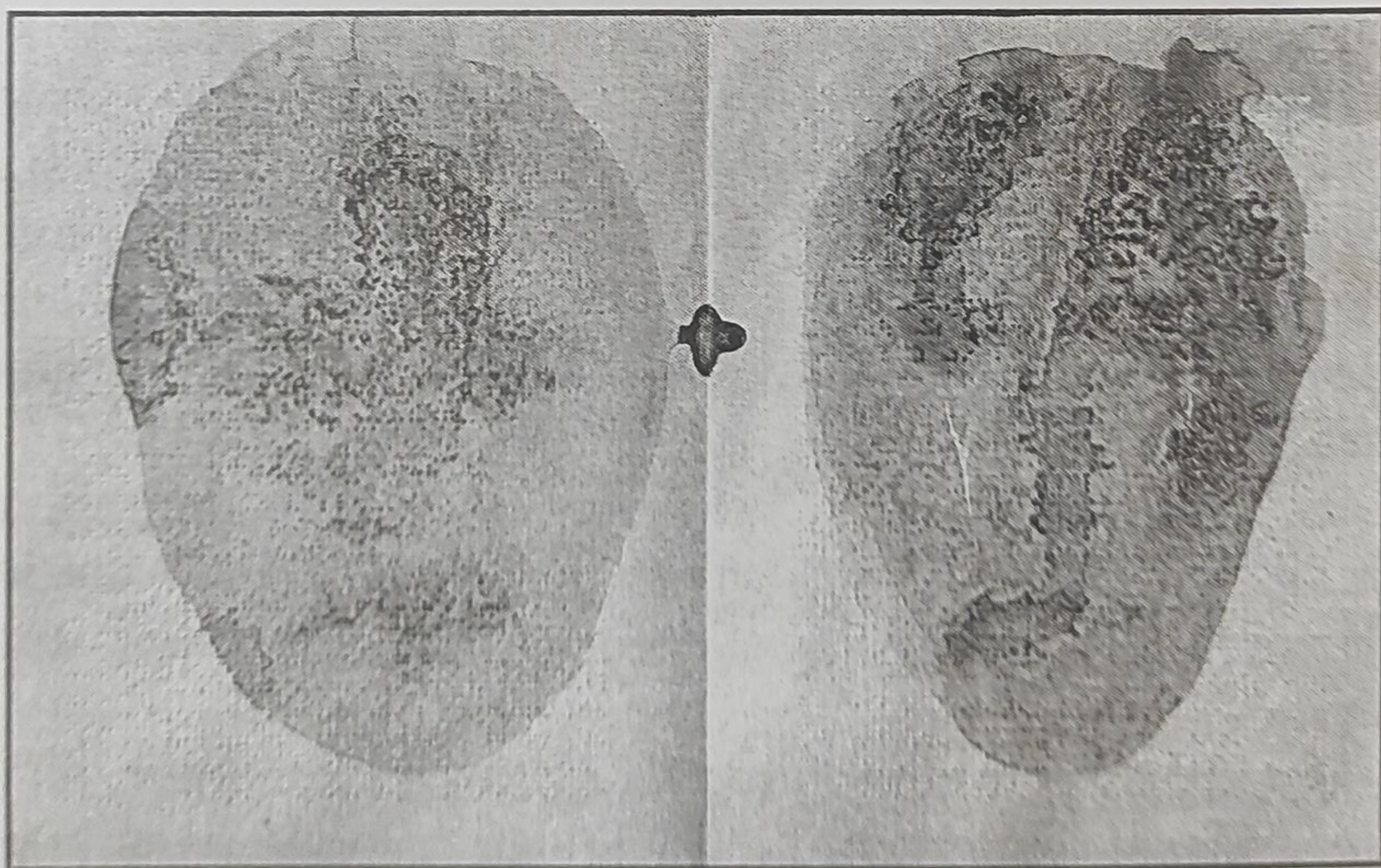
Pictură pentru "orbi", pentru cei ce nu văd pictura, așteptând de la opera picturală o poveste, anecdota acolo unde este vorba doar de pictură, culoare, compoziție, duct liniar, energie, expresivitate.

Dominantă cromatică restrânsă, acord cromatic de două culori roz/cenușiu, intervenții grafice ușor colorate până la negru. În cadrul aceluiași proiect "pictură pentru orbi" am realizat o serie de lucrări pe hârtie, cu texte în braille, având titluri ca *Piatra*, *Punct conflictual*, *Jurnal pentru simțuri*, *gust*, *miros*, *pipăit*.





1-4. Ioana Antoniu, *Jurnal pentru simțuri: gust, miros, pipăit, acrilic pe hartie*, 2004



1. Ioana Antoniu, *Jurnal pentru simțuri: gust, miros, pipăit, acrilic pe hartie*, 2004



Marcel Brion afirmă în *Arta Abstractă*<sup>17</sup>: "Și o artă pur abstractă poate să fie religioasă, atunci când nu atinge decât intelectul, și poate fi chiar încărcată cu noțiunea de sacru când rămâne în planul aritmeticii și al geometriei, decât atunci când face apel la emoția simțurilor și a sentimentului". Mai ales când este vorba de straturi de civilizații foarte spiritualizate și capabile să dovedească noțiunea unei ordini divine, într-o cifrare a universului în care atotputernicia lui Dumnezeu se identifică cu aceea a Numerelor.

Este posibil ca formele orientale care au pătruns puternic în gândirea clasică grecească, influența spiritului ebraic asupra lui Plotin să se fi impus pe deplin esteticii naturaliste din Grecia phidiană, determinând astfel un sincretism al abstractizării și figurării. Când ne întoarcem la Elada arhaică, găsim aici prezența unei arte mai puțin abstracte decât aceea fundamentată pe numere, dar suficient de abstractă totuși pentru a ne convinge că la insularii din Cyclade, de exemplu, nu incapacitatea de a reproduce figura umană este ceea ce a favorizat schematizările pe care le găsim la idolii-vioară și la idolii-scut, rezultați dintr-un foarte înalt și subtil proces de stilizare, comparabil cu acela pe care-l întâlnim în aceeași măsură în arhaicul Cypru și în cultura danubiană din epoca bronzului.



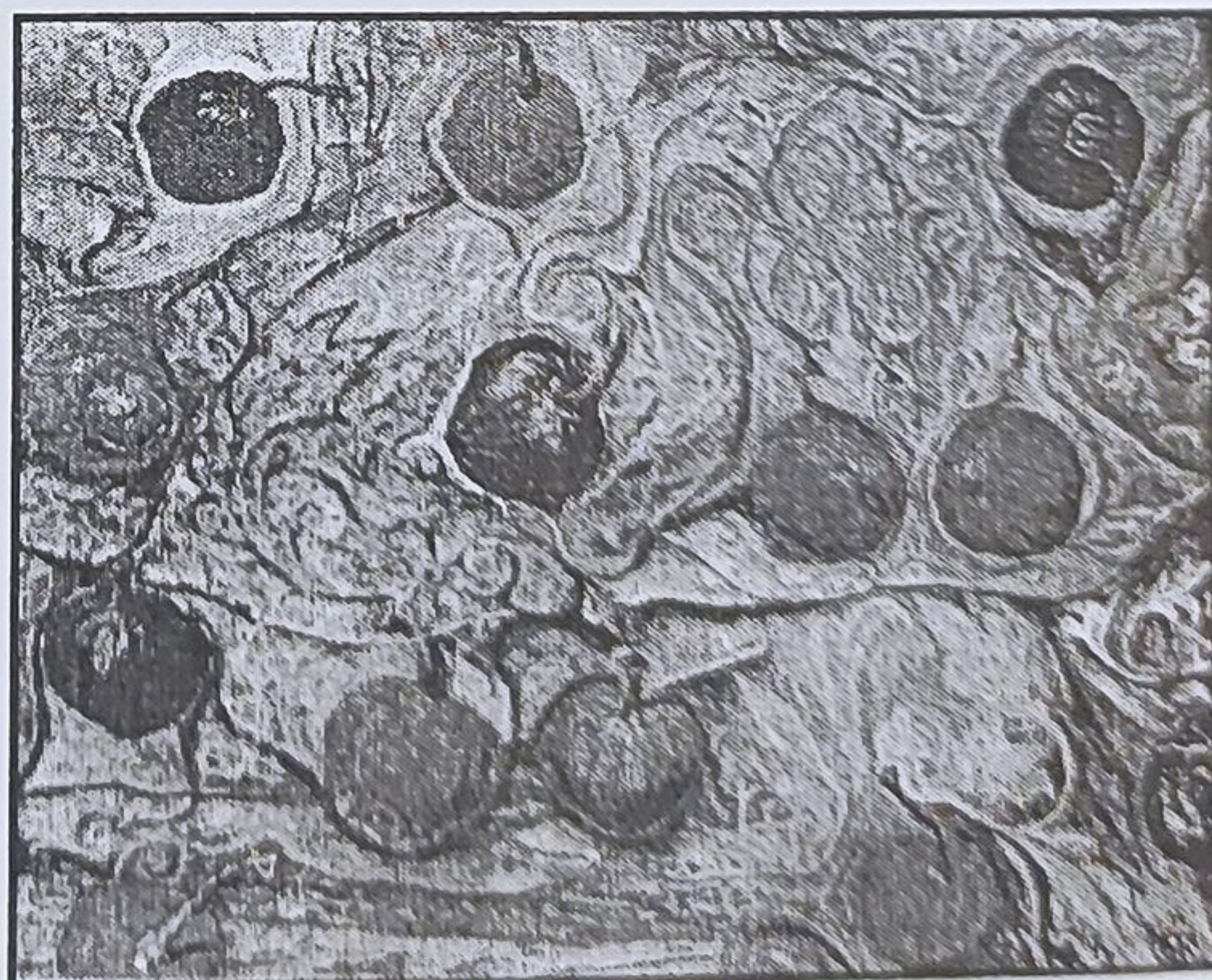
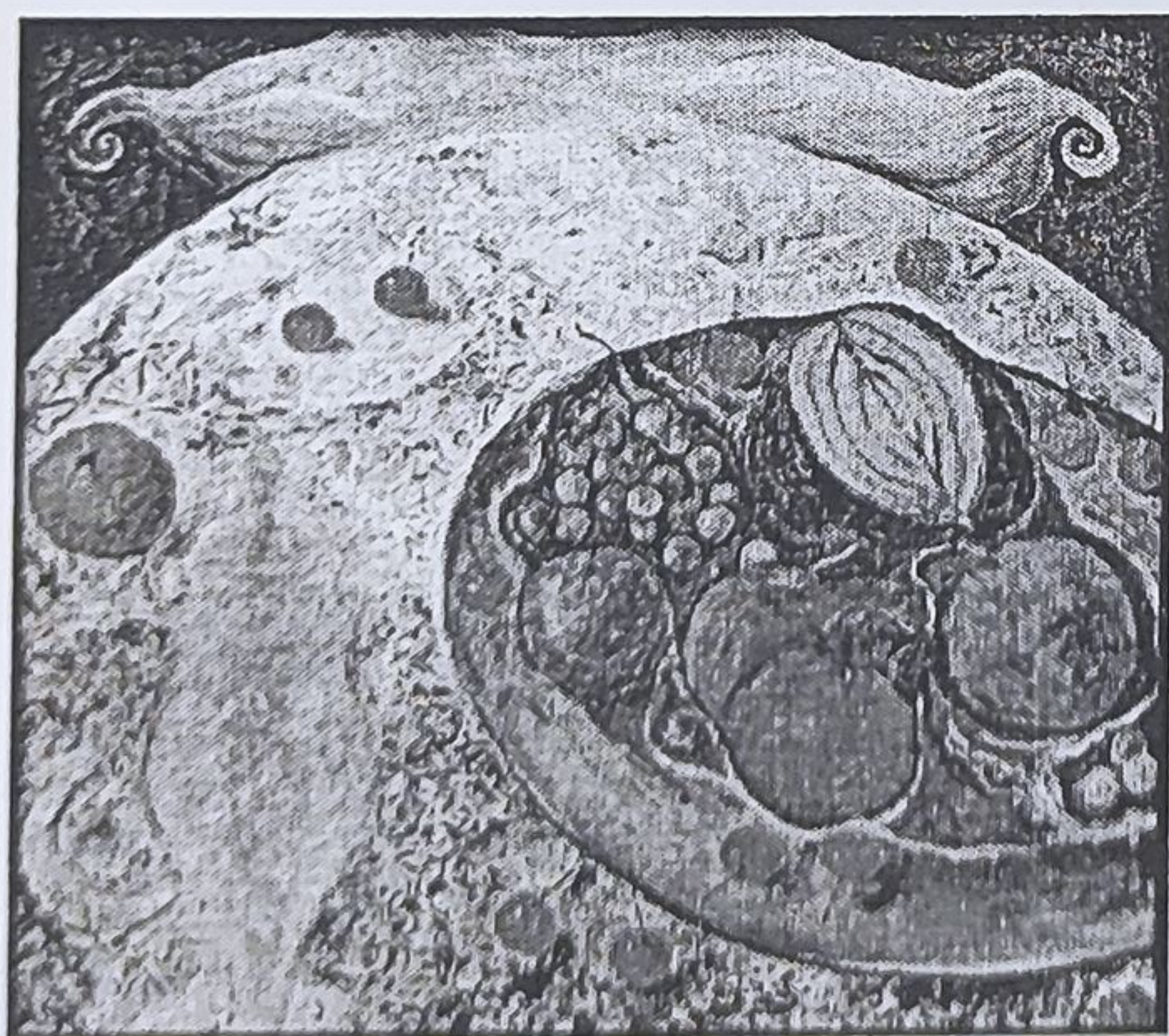
1. Ioana Antoniu,  
*Merinde*, ulei pe  
pânză, 110cm/100cm,  
1994

<sup>17</sup> Marcel Brion – *Op.cit.*, pag. 71.



Apropierea mea de abstract s-a produs treptat. Mă întorc în anul 1994, când am început ciclul de lucrări *Merinde*, *Hrana*, *Carpe diem*. Lucrarea *Merinde* este o replică în manieră proprie la cele două lucrări flamande: *Natură moartă cu jambon* de Willem Claesz Heda, 1594-1680 și *Natură moartă cu jambon* a lui Pieter Claesz, 1597-1661.

Pe o structură geometrică triunghiulară (colț de masă), se află mai multe merinde. Compoziția este dominată de o bucată mare de jambon roz, ce se decupează de fondul întunecat, fiind o imagine a clipei, a prezentului într-o permanentă transformare. Fructele, florile, sunt în pericol să se strice să se ofilească, amintindu-ne de clipa trecătoare. Lucrarea este un început pentru întreaga serie de naturi statice având ca subiect "Hrana" pe care le-am făcut în cei 10 ani de când am început seria "Xenionurilor". Fiind o lucrare de început, formele sunt dependente de reprezentări mimetice, recunoscându-se cu ușurință obiectele ce împânzesc masa care nu sunt alese întâmplător, având conotații simbolice. Draperia este grea, pliată în cute sinuoase, înconjurând hrana și amintind de pântec, de partea viscerală din noi. Fundalul întunecat și misterios amintește pământul dătător de viață, eternul feminin.



1-2. Ioana Antoniu, *Naturi statice*, ulei pe pânză, între 1992-2000





1-2. Ioana Antoniu, *Naturi statice*, ulei pe pânză, între 1992-2000

Natura moartă reprezentată prin flori, alimente și băutură, ori prin obiecte de uz zilnic, face un apel nemijlocit și puternic la simțuri. Este semnificativ faptul că uneori obiectele alese de pictor urmează a fi înțelese numai ca atribute ale celor Cinci simțuri.

Într-un secol atât de sensibil la aluzii simbolice, era de așteptat ca pictura obiectelor neînsuflețite să devină un mod de exprimare pentru felurite tipuri de semnificații simbolice. Secretul multor naturi moarte din secolul al XVII-lea constă în faptul că oferă privitorului o iluzie stimulatorie și optimistă a realității, invitându-l în același timp, în mod paradoxal, să mediteze la scurtimea existenței umane și la inconsistența tuturor lucrurilor lumești.

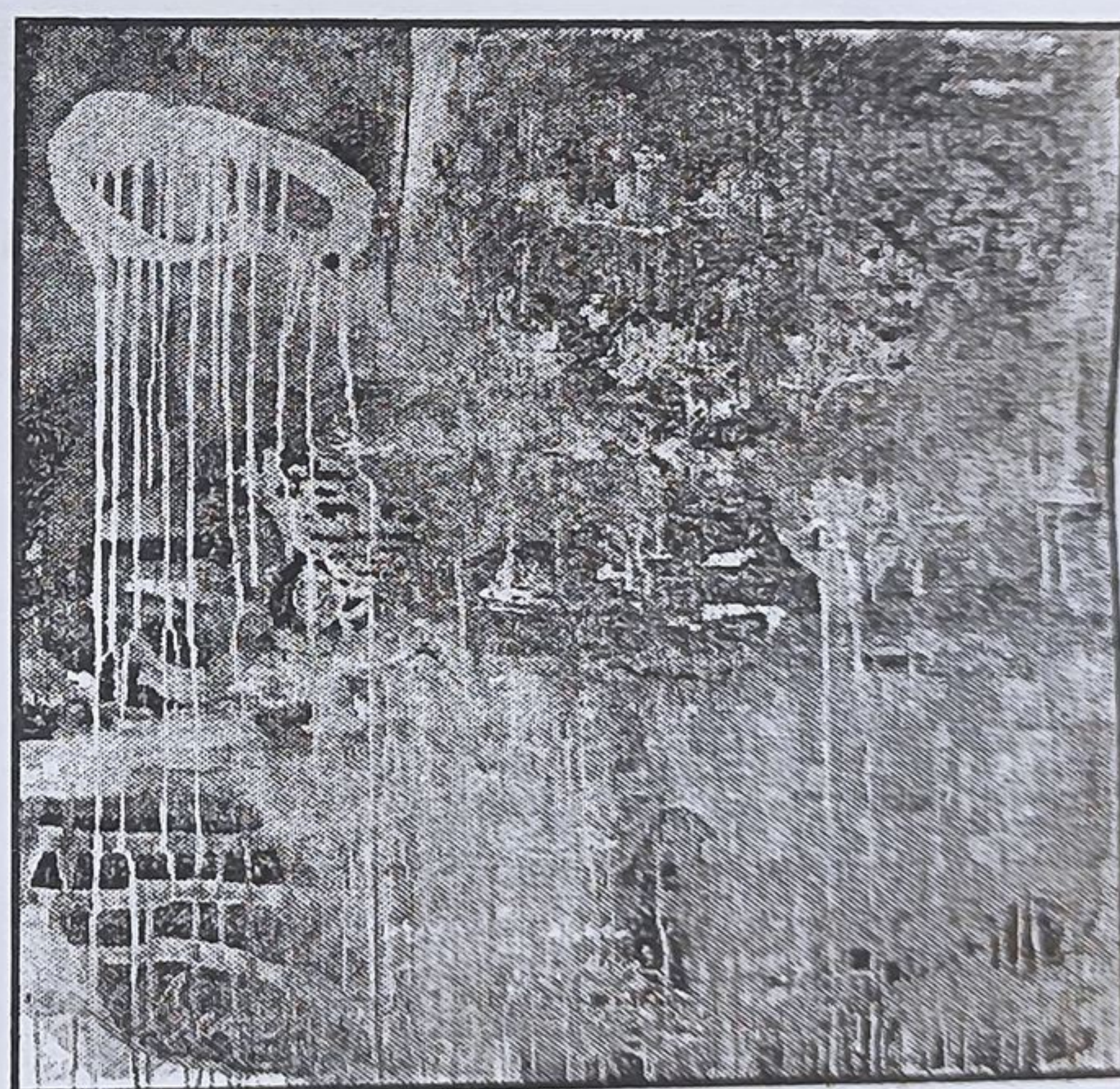
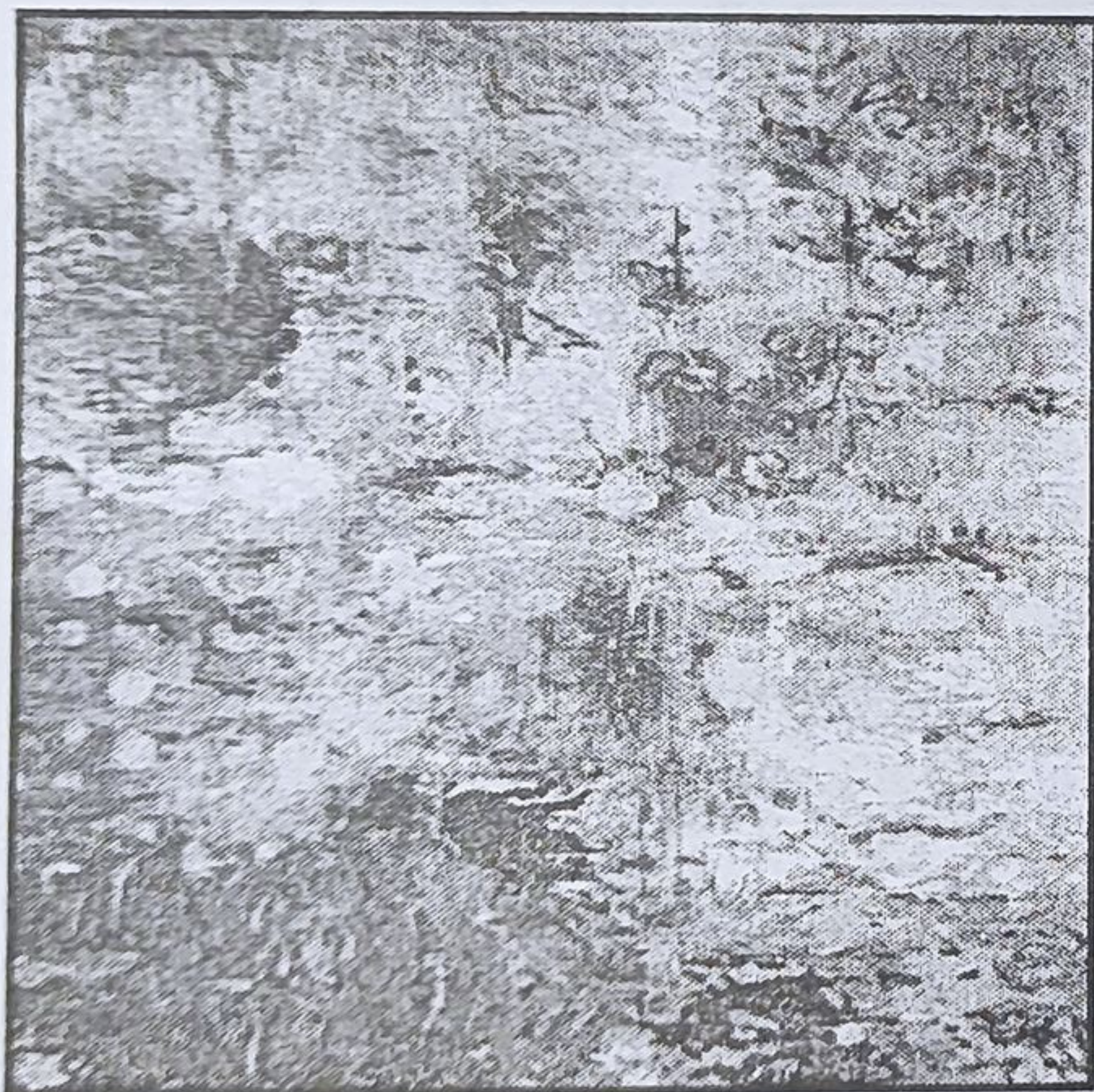
Această dublă semnificație își găsește cea mai răspicată expresie în naturile moarte olandeze. *Vanitas*, panoul pictat de Hermen Stenwych, poate constitui un exemplu caracteristic. Un fascicol de lumină rece, cenușie, scoate în relief o misterioasă colecție de obiecte îngrămădite pe o masă într-o dispunere triunghiulară. Se află acolo o carte ce reprezintă învățătura, o cochilie prețioasă și o sabie, simboluri ale bogăției și puterii, instrumente muzicale care denotă plăceri ale simțurilor. În mijlocul acestor lucruri, un craniu, un cronometru și o lampă de petrol din care străbate doar un fir subțire de fum sunt o amintire melancolică a naturii efemere a îndeprinderilor omenești.



Există o legătură stranie dar de netăgăduit între tablourile *Vanitas* din Olanda calvină și acelea din Spania romano-catolică.

Recunoaștem dintr-o dată semnificația obiectelor prețioase îngrămădite ca tot atâtea fleacuri din *Vanitas*, pictate de Juan de Valdes Leal: acestea fac parte din limbajul internațional al simbolismului prin intermediul căruia privitorul poate trece de la obiectele cunoscute vizibile la contemplarea unora invizibile..."<sup>18</sup>

O preocupare continuă pentru fluiditate ca materie picturală dar și ca subiect apare în ciclul lucrărilor mele: *Apa – oglinda universului, Noapți de Sânziene, Lacuri și Nor*, unde ideea apei primordiale, fertilizatoare, purificatoare, profund feminine e legată, aluziv, de toate tradițiile arhaice românești dar și universale.



1. Ioana Antoniu, *Noaptea de sânziene*, ulei pe pânză, 110cm/100cm, 2002
2. Ioana Antoniu, *Lacul 1*, acrilic pe pânză, 110cm/100cm, 2003

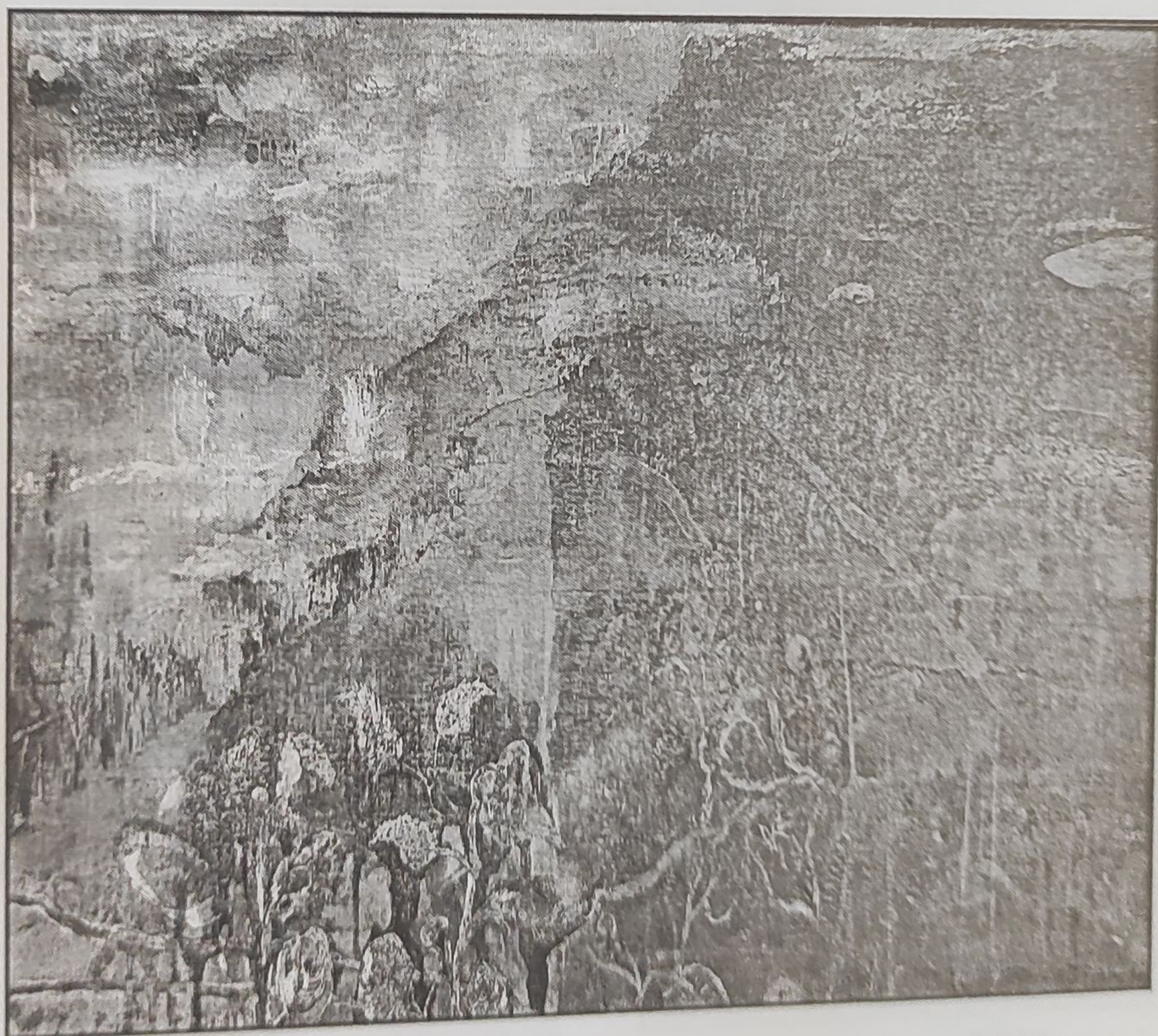
---

<sup>18</sup> John Rupert Martin – *Barocul*, Editura Meridiane, București, 1982, pag. 89.



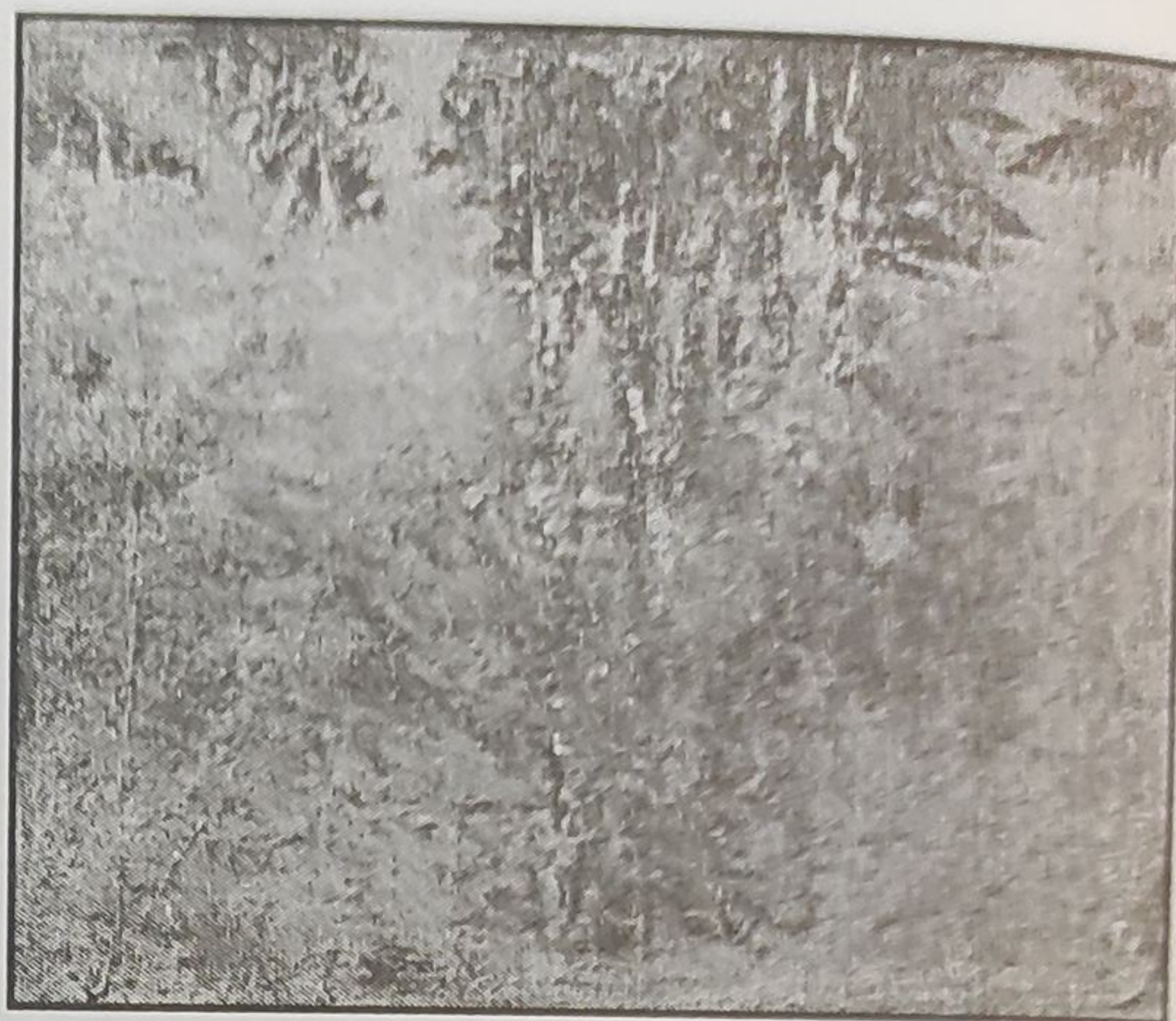


1. Ioana Antoniu, *Lacul 1*, acrilic pe pânză, 110cm/100cm, 2003
2. Ioana Antoniu, *Lacul 1*, acrilic pe pânză, 110cm/100cm, 2003



1. Ioana Antoniu, *Noi*, acrilic pe pânză, 140cm/90cm, 2004.



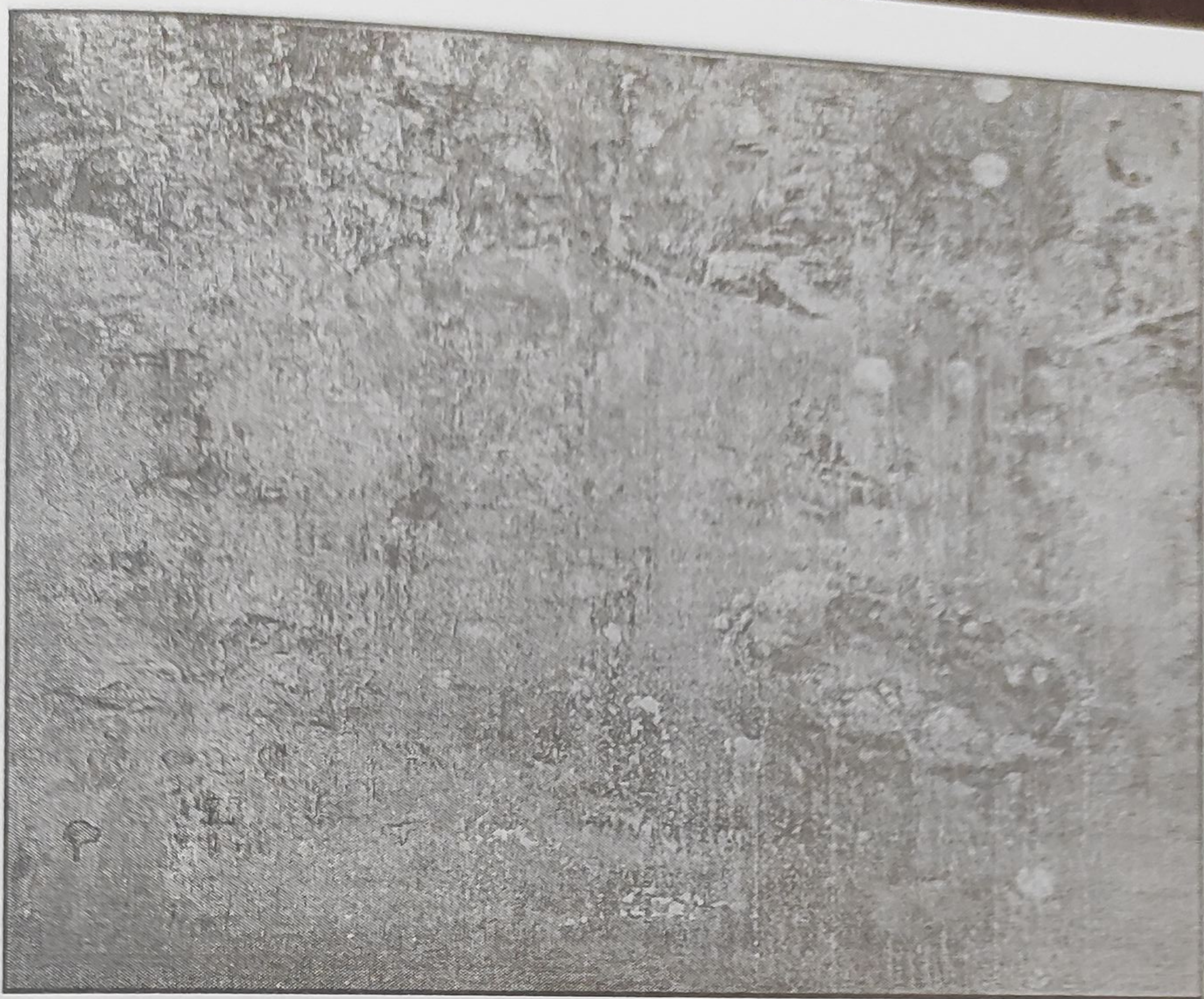


1. Ioana Antoniu, *Lac*, ulei pe pânză, 100cm/100cm, 2002
2. Ioana Antoniu, *Nopți de sânzienne*, ulei pe pânză, 110cm/100cm, 2003

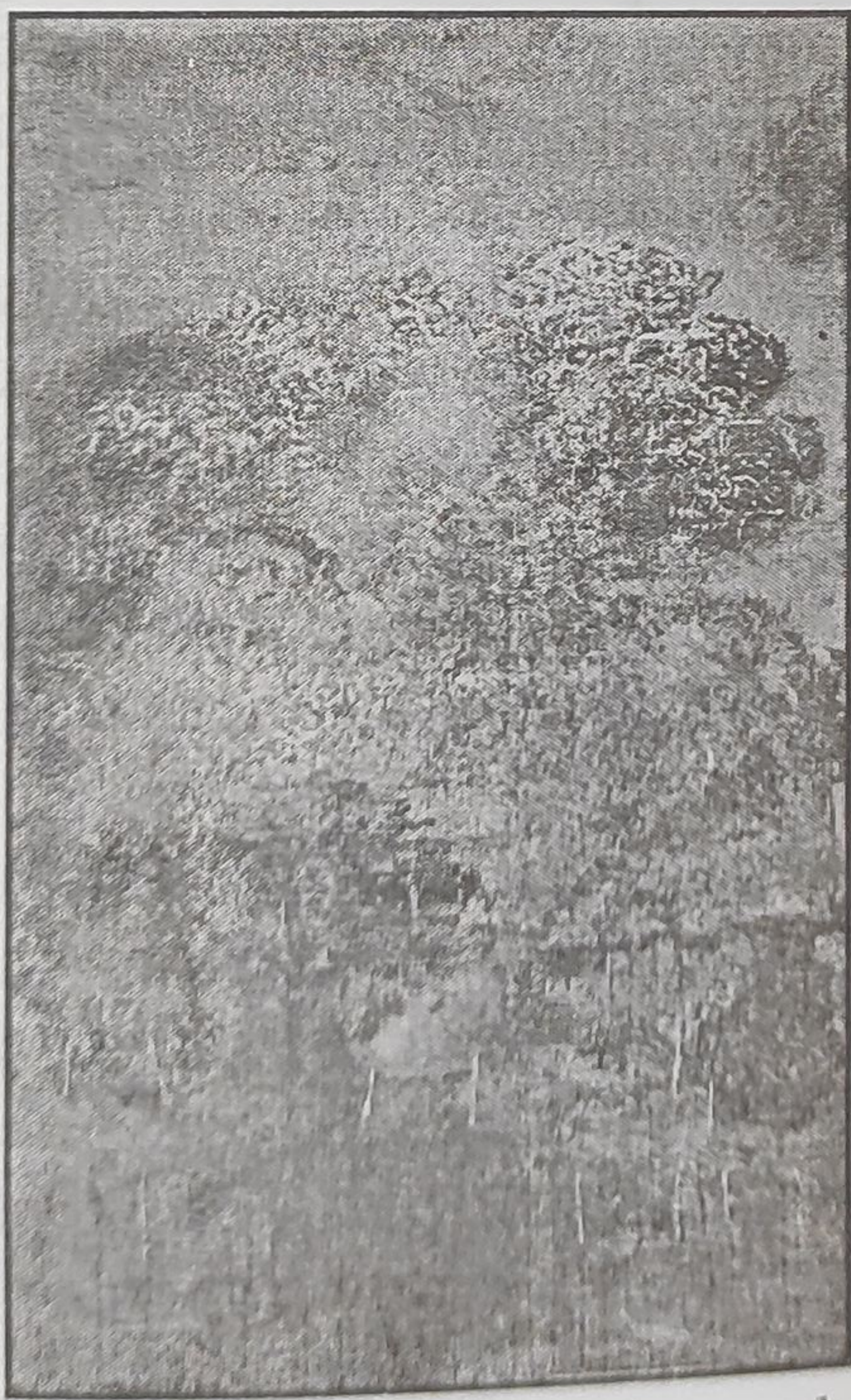


1. Ioana Antoniu, *Nopți de sânzienne*, ulei pe pânză, 125cm/95cm, 2002





2. Ioana Antoniu, *Nopți de sânziene*, ulei pe pânză, 130cm/100cm, 2003



1. Ioana Antoniu, *Pom în floare*, ulei pe pânză, 80cm/140cm, 2003



2. Ioana Antoniu, *Grădina*, ulei pe pânză, 90cm/140cm, 2003



În *Rigveda* există un cuvânt, *apa*, care desemnează masa lichidă originară care este uneori nectarul sau ambrozia ce dă și păstrează viața oamenilor și sfințenia zeilor. Puterea aceasta stenică face ca apele primordiale să poată purifica sau vindeca. Toate aceste puteri nu sunt decât potențiale; tradiția indiană va atribui foarte repede divinitații supreme direct sau indirect capacitatea de a fecunda și de a cloți oul originar, care va țâșni la suprafață sub forma unui embrion de aur, din care vor ieși toate vietățile.

Dintre toate elementele acestei lumi, apa materială, diferită de substanța lichidă originară, va putea participa prin virtuțile sale energizante și curative.

«În Biblie, Elohim este zeul creator, stăpânul absolut al lucrării sale. La început suflul său plutește deasupra apelor, le învăluie. El făurește o boltă cerească solidă despărțitoare a apelor de sus de cele de jos.

Apa făurită de Domnul este mediul viu în care trăiesc ființele care sunt purificate și reînnoite. Proorocii vor închipui apele eshatologice, vor vedea irigarea ca pe o energie, capabilă de a stimula o nouă creație. Prin Iisus Hristos vom avea revelația unei "ape vii" care izvorăște din inima oamenilor.

Apa botezului va deveni atunci taina unei renașteri. Apele de "sus" (ploaia și roua) sunt binefăcătoare. Ele sunt cerești, ele vin de "dincolo" și pentru că stimulează rodnicia ele vor deveni simbolul fecundității spirituale. Izvoarele și râurile care vin din adâncuri sunt concepute ca o rezervă de fertilitate.

Adâncul poate fi însă și o putere haotică de nepătruns, neliniștitoare.

Apa este un simbol cu două fețe. Această ambivalență exprimă un mare paradox: asprimea și milostenia divină sunt unul și același lucru. Mânia se transformă în duioșie, iar apa care ar trebui să distrugă este și izvorul mântuirii.

Fertilitatea solului depinde de ploaie: ea udă câmpiile și umple fântânile. Ploaia, binefacerea pământului.»<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> Maurice de Cocagnac - *Simboluri biblice - lexic teologic* - apa, pag. 51-52.





1. Ioana Antoniu, *Oglinda universului*, tehnică mixtă pe pânză, 140cm/90cm, 2004

*Apa - Oglinda universului*, pleacă de la un pretext din natură: Lacul măicuțelor de la Mănăstirea Lăpușul Românesc, văzut pe înserat, când ultimele licăriri de soare sunt furate de cele nouă picături de apă care plutesc deasupra lacului, printre frunze și flori.

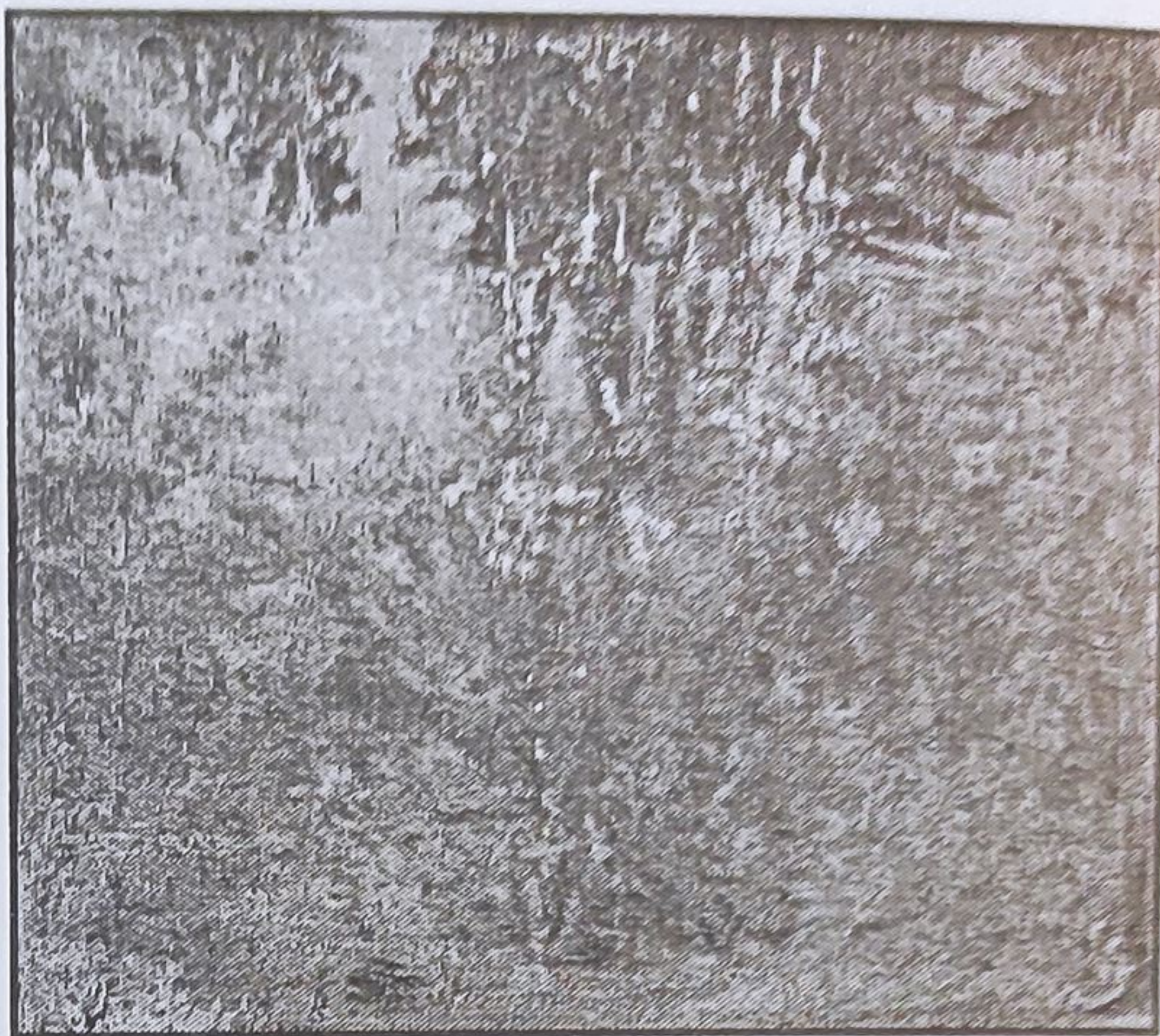
Atmosfera vesperală este redată cu ajutorul pasajelor, de la albastru ultramarin aproape negru în prim planul lucrării, la albastru ceruleum în partea de sus a lucrării, unde, ca într-o vedută renașcentistă, ia naștere un peisaj de tip romantic. „Soarele e reflectat nu numai de lună ci și de o picătură de apă.” Expunându-și teoria curcubeului, Seneca (2-66) face o constatare preliminară: „Într-o zi fără nori să se pună pe pământ o mie de bazine pline cu apă și toate vor reflecta imaginea soarelui. Iar dacă s-ar pune câte o picătură de apă pe fiecare frunză a unei plante, vor fi atâția sori câte picături de apă.” Câmpuri pline de roți de lumină, arbori și ierburi încărcate cu diamante solare, nasc o lume uluitoare.

Un singur lac n-ar arăta decât imaginea unui singur soare, dar compartimentat, ar avea atâția sori câte compartimente ar fi...

Aceleași legi ale reflexiei sunt valabile și pentru cantități mari și pentru un strop de apă. «Limitarea face oglinda și de aceea picăturile de ploaie care cad în număr nelimitat sunt tot



atâtea oglinzi și reprezentări ale soarelui», scrie Jurgis Baltrusaitis în *Oglinda*.<sup>20</sup>



1. Ioana Antoniu, *Oglinda universului*, tehnică mixtă pe pânză, 110cm/100cm, 2004

2. Ioana Antoniu, *Lac*, ulei pe pânză, 120cm/140, 2003

Ploaia nu apare totuși ca un foc de artificii, de sori infinitezimale.

Până și filozofii s-au gândit că, la o anumită distanță, oglinzile minuscule sunt dificil de observat și că nu există o imagine pentru fiecare picătură de ploaie. Atunci, în fuziunea multiplelor reprezentări, ia naștere curcubeul. Ploaia de microoglinzi reflectă un soare deformat. Aristotel (384-322) își dă seama de fenomen... "Mici cum sunt picăturile-oglinzi îi reflectă soarelui culoarea nu și forma." Mai multe căzând, nenumărate și fără încetare au toate aceleași culoare – văzându-se nu imagini numeroase și separate, ci o singură imagine lungă și continuă.

"O, cercetător al lucrurilor, nu te mulțumi să cunoști lucrurile așa cum le-a produs natura în mod obișnuit, ci caută să cunoști originea lucrurilor care sunt desenate în spiritul tău" (Leonardo da Vinci).

---

<sup>20</sup> Jurgis Baltrusaitis – *Oglinda*, Editura Meridiane, București, 1981, pag. 54.



"Forma creată de artist nu reprezintă nimic, sau mai bine zis nu reprezintă nimic altceva decât pe artistul însuși, ca atare ea nu are ca subiect sau ca model un obiect străin de ea însăși.

Ea este deopotrivă sugestia inițială a creației și rezultatul ultim al acestei creații."<sup>21</sup>



1. Ioana Antoniu, *Primăvară timpurie*, acrilic pe pânză, 140cm/90cm, 2004

În momentul în care a început să se desprindă de natură, pentru a o stăpâni cu forța cugetului, omul se angajează în creația lumii culturii, care este un univers al semnelor. Homo significatus – omul creator și beneficiar de semne – trăiește de acum în două lumi paralele și independente: "în lumea obiectelor și în lumea semnelor." Omul contemporan, ca și cel al culturilor tradiționale, indiferent de statutul său social sau de gradul pregătirii profesionale, este posesorul mai multor tipuri de semne. Orice membru al unei colectivități culturale trebuie să posede mai multe limbaje, coduri și sisteme de comunicare, cu ajutorul cărora să poată dialoga cu semenii săi. În viața de toate zilele limbajul articulat, care este cel mai important mijloc de

<sup>21</sup> Marcel Brion – *Op.cit.*, pag 41



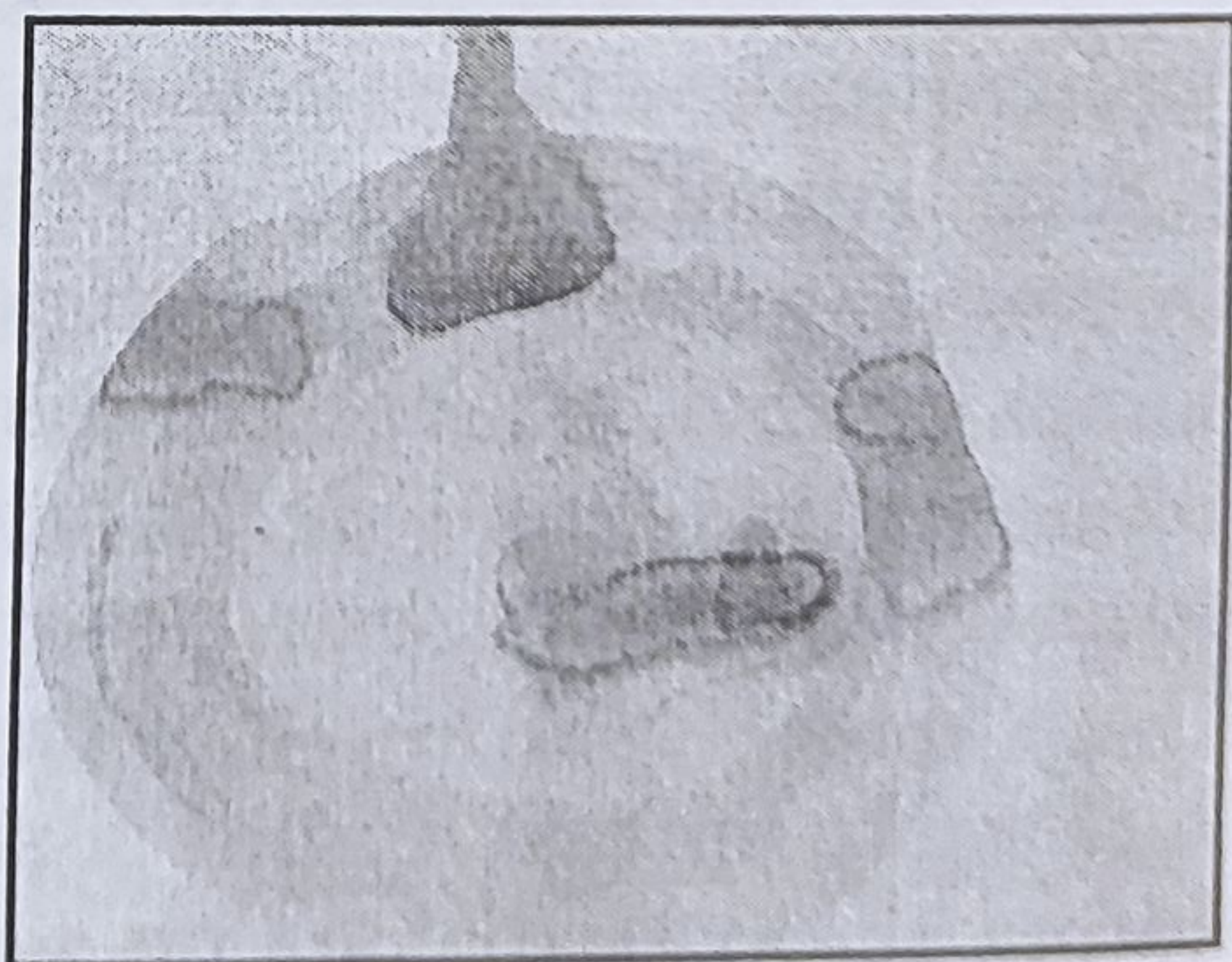
comunicare este mereu însoțit, iar uneori înlocuit de așa-zisele mijloace non verbale: gesturi, mimică, poziții corporale și reacții involuntare. Fiecare ins social posedă un cod comportamental, alcătuit din acțiuni și atitudini, care devin obligatorii în anumite împrejurări ale vieții colective. Astfel: forme de salut și adresare, norme de politețe, etichetă vestimentară, reguli de aranjare și servire a mesei, constituie un cod precis chiar în societățile care se declară împotriva formalismului tradițional.

Semiotica este știința constituită relativ recent și care își propune o sarcină extrem de dificilă de a fi "teorie" și "descriere" a tuturor tipurilor de semne utilizate în societate; dar ea este departe de a propune o clasificare exhaustivă a acestor componente ale culturii. O prima încercare de clasificare a tuturor semnelor datează din antichitatea greco-romană care se grupează în două categorii: a) semne naturale și b) semne convenționale.

Se poate spune atunci că semnele naturale sunt diversele semne pe care le primim din natură, iar semnele convenționale sunt produsele unor activități conștiente umane.

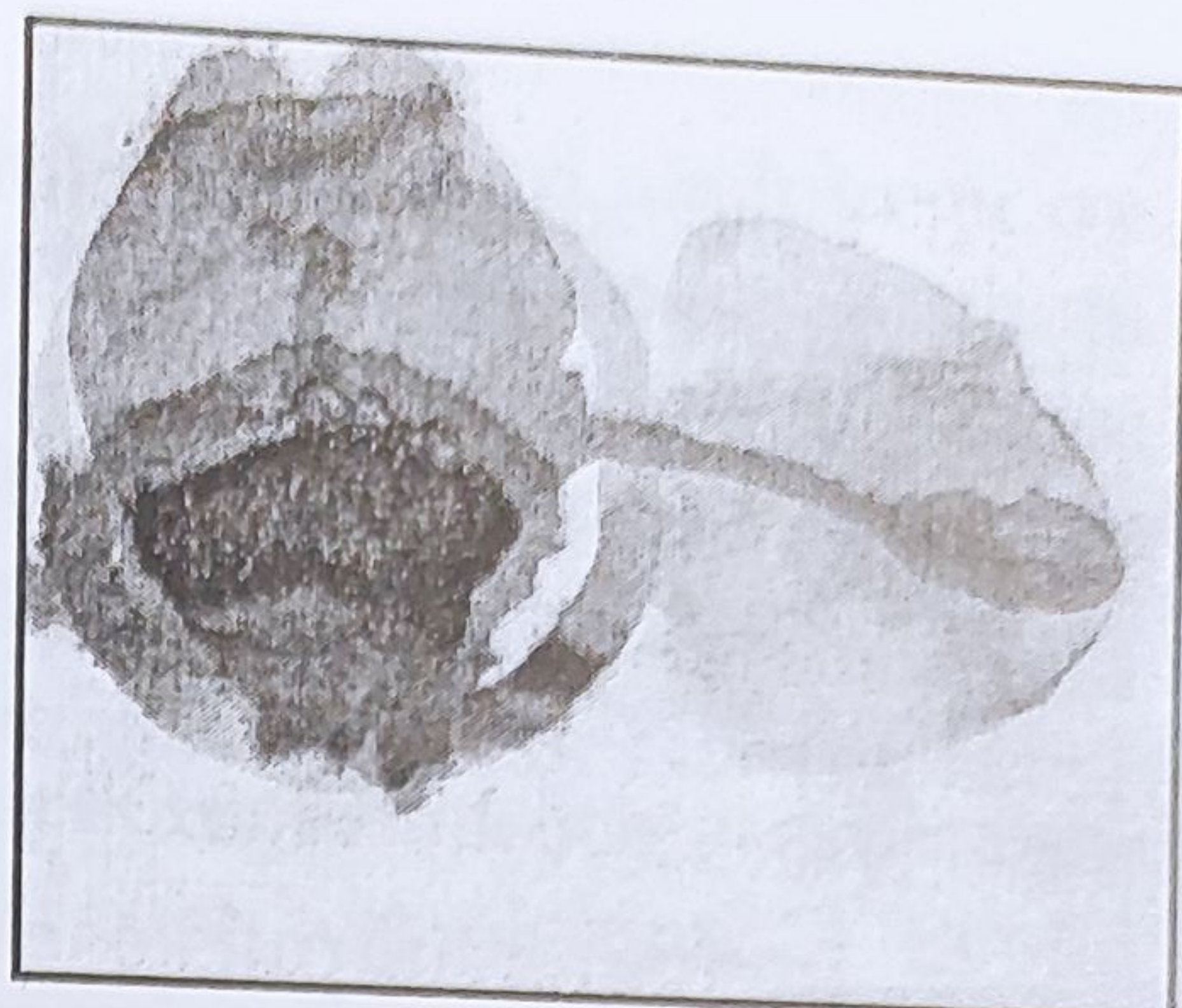
Aceste "obiecte", chiar din momentul confecționării lor, au menirea de a fi numai semne și nimic altceva, ele fiind create de societatea umană.

Asemenea creații cu funcție de semnificare sunt înainte de toate "cuvintele" unei limbi.



1-2. Ioana Antoniu, *Jurnal pentru simțuri*, tehnică mixtă, hârtie, 42X 29,7 cm., 2003.





1-2. Ioana Antoniu, *Jurnal pentru simțuri*, tehnică mixtă, hârtie, 42X 29,7 cm., 2003.



1-2. Ioana Antoniu, *Jurnal pentru simțuri*, tehnică mixtă, hârtie, 42X 29,7 cm., 2003.

De la Ferdinand de Saussure – întemeietorul semiologiei și al semioticii, majoritatea specialiștilor nu mai pune la îndoială caracterul de "semn" al cuvintelor unei limbi și nici nu neagă natura convențională sau caracterul arbitrar și nemotivat al unei bune părți din vocabularul limbii.



Clasificarea semnelor poate avea în vedere: substanța fizică din care ele sunt alcătuite sau organul de simț menit să le recepteze.

Semnele sonore sunt folosite într-o mare varietate de coduri, sunetele articulate alcătuiesc suportul material al limbii, iar tonurile și sunetele muzicale formează limbajul universal al muzicii.

În toate timpurile un rol important l-au avut semnele vizuale, din care s-au constituit limbajul pictogramelor, limbajul artelor vizuale, limbajul vestimentației, al mimicii sau al gesticii.

Ochiul uman este sensibil și la semnele luminoase; de aceea focurile, oglinzile, felinarele, lanternele sau farurile au fost incluse în circuitul activ al mijloacelor de comunicare.



1. Ioana Antoniu, *Seara pe deal*, ulei pe pânză, 100cm/80cm, 2003

O importanță deosebită în istoria culturală a diferitelor popoare l-a avut limbajul culorilor. Principalele componente ale spectrului solar au devenit culori simbolice cu multiple semnificații în viața oamenilor.



Cea mai mare parte a semnelor sunt bunuri ale întregii colectivități, iar însușirea lor prin intermediul școlii sau alte instituții de propagare a culturii este un imperativ social, o acțiune dirijată pe tot parcursul existenței unei comunități culturale. Acestor semne cu caracter "democratic" li se opun semnele criptice, "ezoterice" menite să asigure comunicarea unor grupuri restrânse, ele fiind accesibile numai celor inițiați. Asemenea limbaje au fost inițiate de taoiștii chinezi, de adepții doctrinei lui Pitagora, de alchimistii Evului Mediu, de reprezentanții lojilor masonice etc. Cele două laturi esențiale ale comunicării, constituite din funcția denotativă a limbajului și funcția lui conotativă ordonează semnele într-un șir taxonomic, la capetele căruia se așează pe de o parte semnele științifice orientate exclusiv spre conținut, iar pe de altă parte semnele artistice la care funcția referențială denotativă este dublată de una sugestiv-expresivă. Pentru un cuvânt poetic sau o imagine plastică este important nu obiectul pe care îl desemnează, ci conotațiile care gravitează în jurul acestui obiect.

Toate aceste semne au întotdeauna o semnificație secundă cu o funcționalitate estetică.

Semioticianul american Gh. S. Pierce, plecând de la analiza obiectului care semnifică ceva în raport cu obiectul semnificat, va distinge mai multe clase și categorii de semne, din care lucrările ulterioare de semiotică vor reține și vor opera cu trei tipuri:

1. *Semne iconice*: se caracterizează printr-o asemănare exterioară sau de ordin topologic și geometric cu obiectele semnificate. Ele sunt niște semne mimetice, desene sau schițe și scheme ale obiectelor reprezentate.

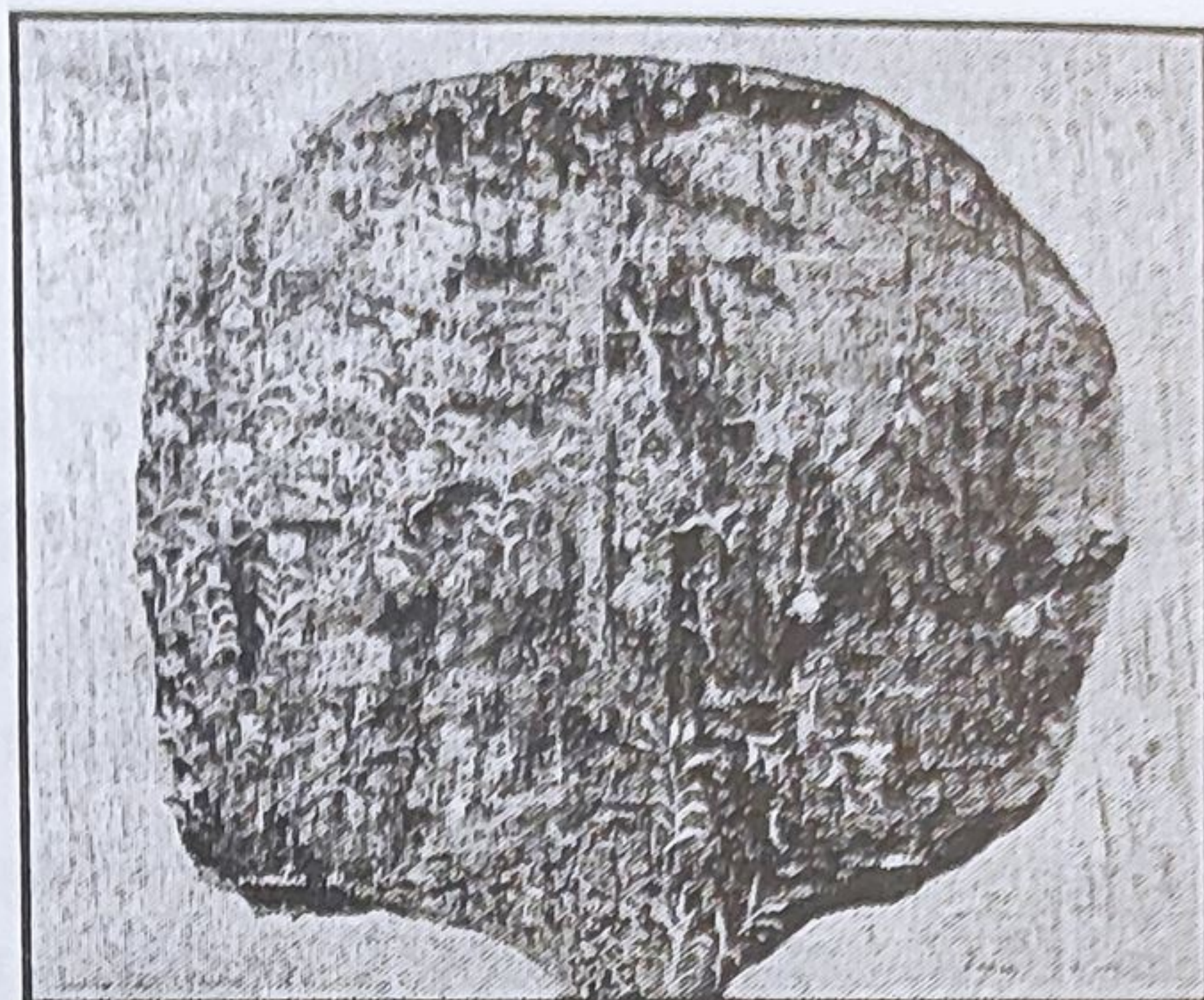
2. *Semne indiciale*: evocă obiectele semnificate nu printr-o asemănare exterioară, ci numai prin intermediul unor raporturi de contingentă spațială, temporală sau cauzală cu obiectele desemnate. Exemplu: Fumul indică prezența focului.

3. *Semne simbolice*: nu au nimic cu substanța sau forma obiectelor denotate. Ele sunt semne pur formale și convenționale. În această categorie sunt cuprinse semnele matematicii, chimiei etc.<sup>22</sup>

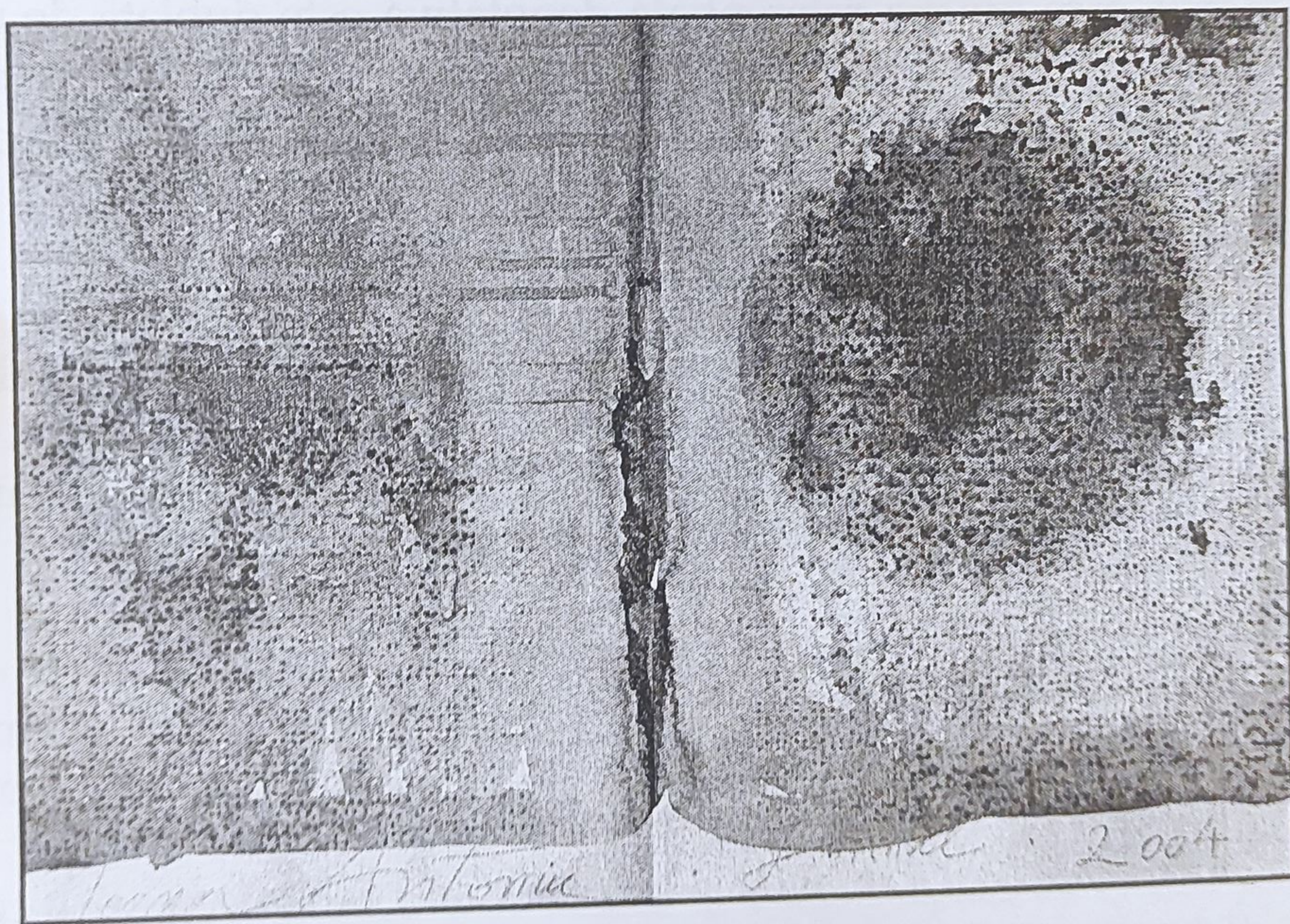
---

<sup>22</sup> Ivan Evseev - *Cuvânt, simbol, mit*. Editura Facla, Timișoara, 1983, pag. 10.





1. Ioana Antoniu, *Inventar de frumos*, ulei pe pânză, 110cm/100cm, 2000



1. Ioana Antoniu, *Jurnal pentru simțuri*, acrilic pe hârtie, 50cm/30cm, 2004

Orice simbol este înainte de toate un semn, adică un obiect care reprezintă altceva decât propria lui substanță fizică. Fiecare semn conține într-o anumită măsură germenul unui simbol, iar acesta din urmă nu este altceva decât un semn potențat. Ca semn el este constituit dintr-un semnificant



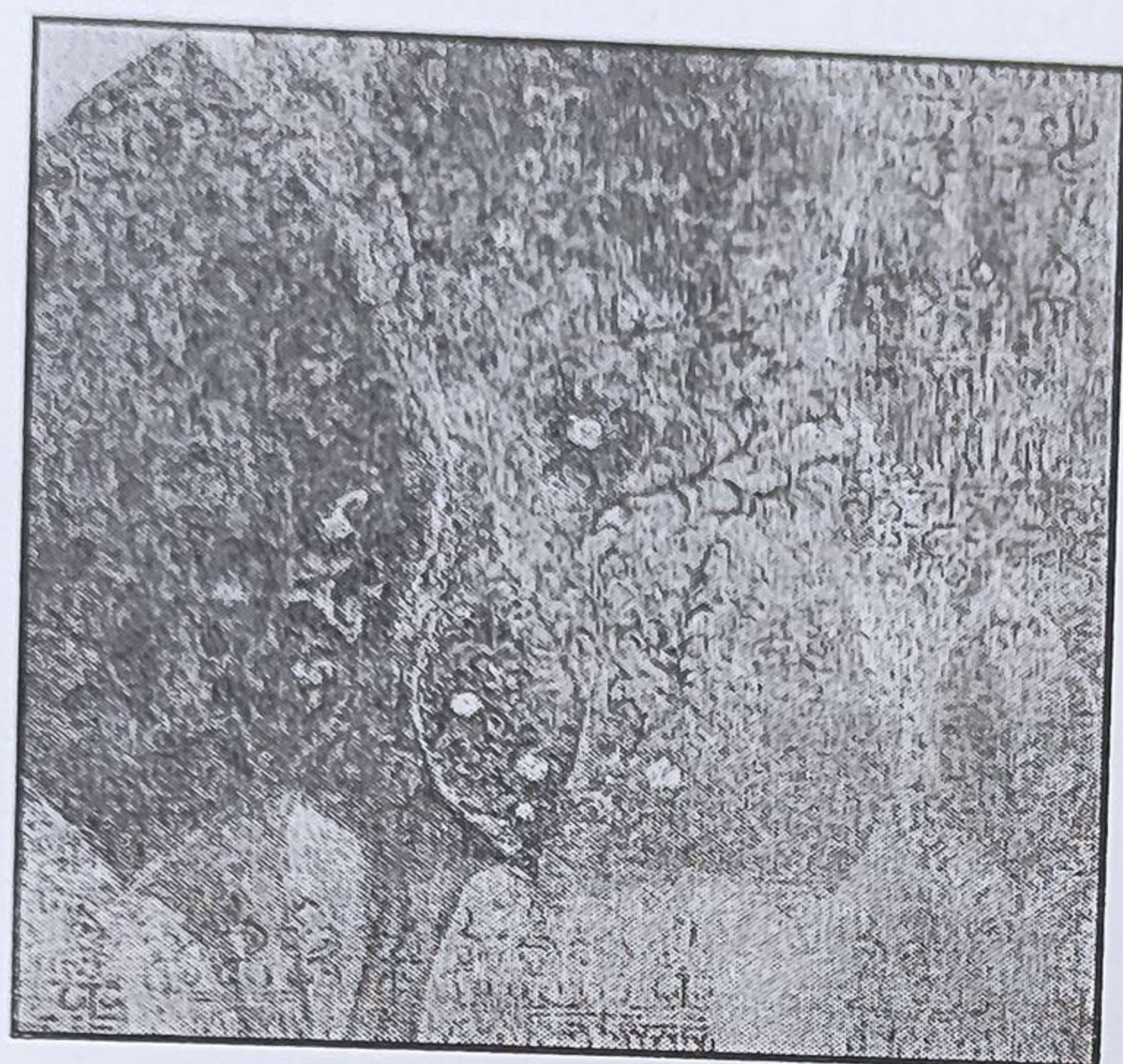
(simbolizant) și un semnificat (simbolizat). Simbolizatul aparține lumii perceptibile, căci este o formă materială, obiect natural, formă geometrică, culoare, acțiune, gest.

Simbolul nu este o categorie a culturii, ci un nivel superior de structurare a informației, spre care tind într-un fel sau altul toate semnele care deservesc cultura. Unele semne se limitează la o funcție pur denotativă, alte semne atașează un nivel metaforic care aduce un plus de informație subiectivă și valorizatoare. Semnul devine simbol în momentul în care se transpune în starea informațională optimă, devine apt să comunice la nivel intelectual, dar și spiritual. În copilăria simbolului, care ține de epoca primelor manifestări spirituale, desenul, pictograma, sculptura, erau principalele modalități de redare a acestor tipuri de semne. Avantajele redării simbolului prin desen și sculptură decurg din faptul că ele rezistă mai bine timpului, subliniind efemeritatea cuvântului rostit. Pe de altă parte aceste modalități de expresie au constituit întotdeauna un limbaj mai democratic și mai accesibil maselor. Nu întâmplător creștinismul care apare și se propagă într-un mediu eteroglot, tinde să instituie un limbaj simbolic și alegoric de tip pictural, obiectual sau gestual care să înlesnească înțelegerea abstractă din dogmatica teologică. Atunci când va fi transpusă într-un limbaj articulat, doctrina creștină va îmbrăca haina metaforei și a simbolismului lingvistic.

Artele vizuale cultivă imagini simbolice sub cele mai diverse forme în sculptură, pictură, arta monumentală, arta religioasă, ceramică etc. În tradiția culturală a omenirii, presiunea artelor plastice este atât de mare încât în orice discuție despre simbol intervine o imagine plastică ce tinde să devină singurul semnificant al unei realități simbolice.

Dar iconicul, figurativul, plasticul, deși au alimentat și au menținut lumea formelor simbolice, nu pot fi considerate singurele aspecte relevante ale acestei categorii de semne.





1-2. Ioana Antoniu, *Păsări în grădină*, ulei pe pânză, 100cm/100cm, 1997

În simbolarium-ul umanității sunt cuprinse mai multe tipuri de simboluri, dar și unele reprezentări abstracte și schematice cum ar fi: numere, cifre, figuri geometrice. Astfel simbolul nu indică, ci se substituie lucrului simbolizat, de aici derivând toate practicile magice ale populațiilor arhaice, magia fiind identificarea reprezentării unui lucru cu lucrul ca atare.

De asemenea simbolul este un semn care vizează laturile fundamentale ale existenței. Fiind opus banalului cotidian, prezentului și concretului el trebuie să fie un semn care să indice ceva tensional, esențial, profund și semnificativ; fiind un semn cu o puternică încărcătură afectivă.

Gilbert Durand distinge două regimuri de simboluri:

1). Regimul diurn: simboluri posturale, care cuprind tehnologia armelor, riturile elevației și purificării.

2). Regimul nocturn, cu dominante digestive și nutritive, cum ar fi imaginile intimității sau roadele pământului.

Simbolul este un semn ambivalent, lui îi sunt proprii tendințele de a încorpora în structura sa semnificații polare: viață/ moarte, germinație/ război.





1. Ioana Antoniu, *Narcis*, ulei pe pânză, 110cm/100cm, 1994



1. Ioana Antoniu, *Pământ*, ulei pe pânză, 100cm/100cm, 1994



2. Ioana Antoniu, *Germinație*, ulei pe pânză. 100cm/100cm, 1994



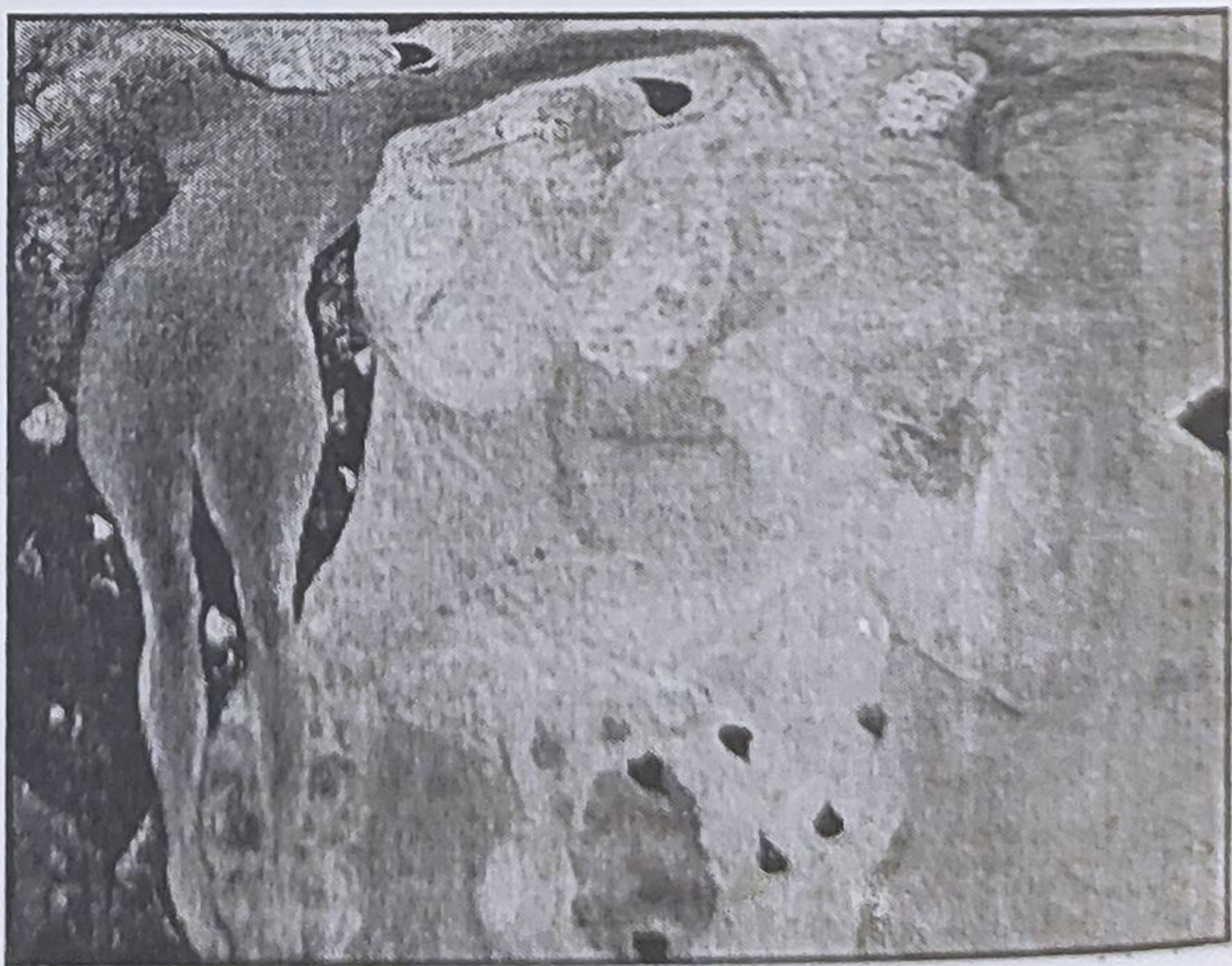
#### 4. Transcendență și reprezentare – Euharistia

În mitologiile și credințele popoarelor lumii, Pământul, alături de Apă, Cer și Foc, reprezintă elementul primordial din care s-a clădit Universul, iar asemănarea pământului cu femeia dăătoare de viață constituie un motiv universal al credințelor arhaice care au îmbogățit simbolismul acestui element, cu vădite trăsături antropomorfe. Era firesc ca pe baza analogiei dintre femeia mamă și Pământ (Mater Materia), să apară o serie de rituri și practici magice, în cadrul cărora o anumită acțiune asupra gliei să comporte un anumit simbolism legat de fecundare.

Analogia dintre pământ și femeie și-a găsit întruchiparea în sculpturile feminine care s-au descoperit în multe părți ale lumii și au fost denumite *venere*.

G.G. Jung<sup>23</sup> dezvoltă această identitate dintre pământ și femeie, prin patru reprezentante arhetipale ale feminității:

*Eva*: dezvoltă relații de ordin pur sexual.



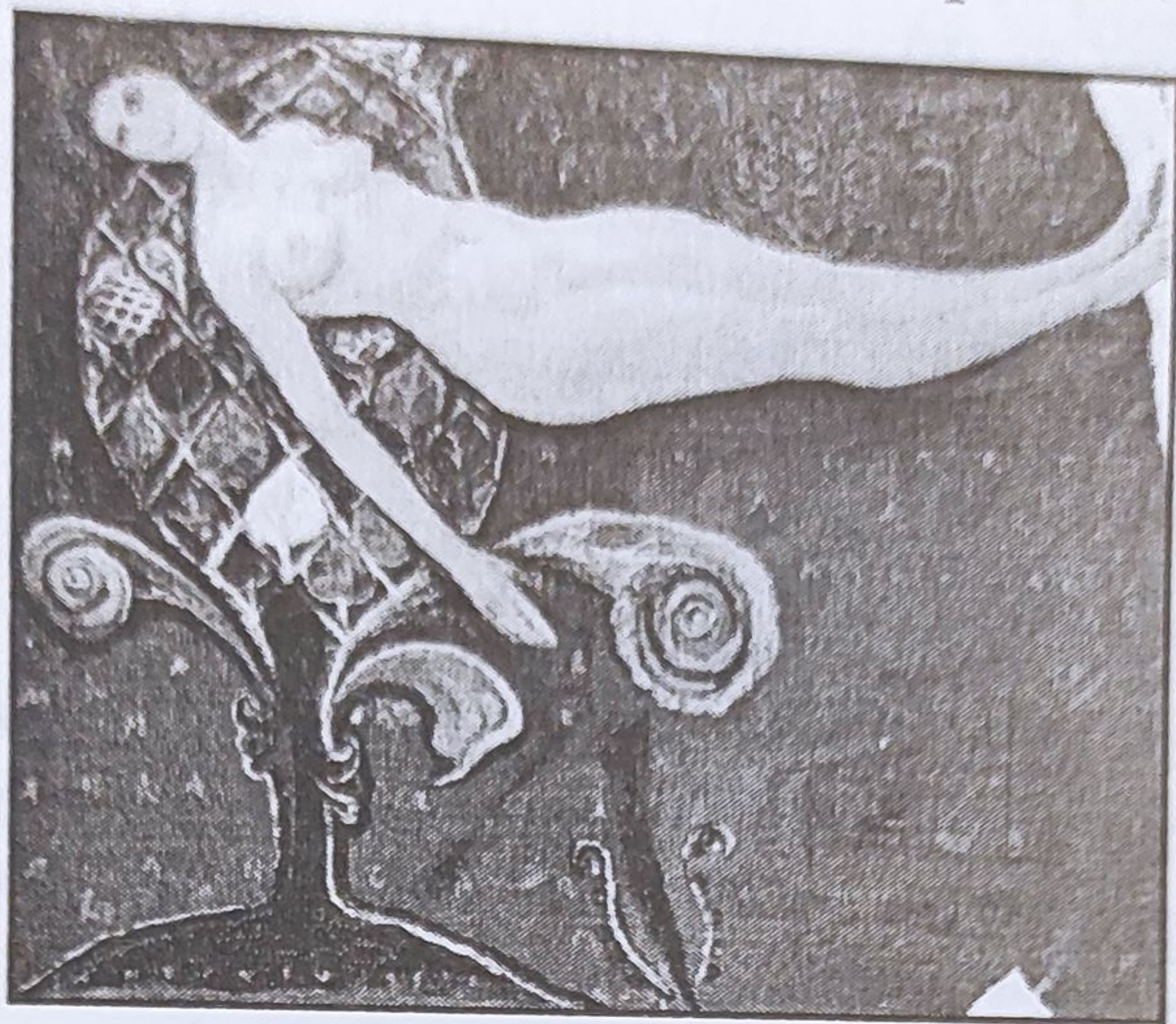
1. Ioana Antoniu,  
*Eva*, ulei pe pânză,  
100cm/110cm, 1996

---

<sup>23</sup> G.G. Jung - *Psihanaliza formelor religioase*, Editura Aropa, Bucuresti, 1998, pag 184

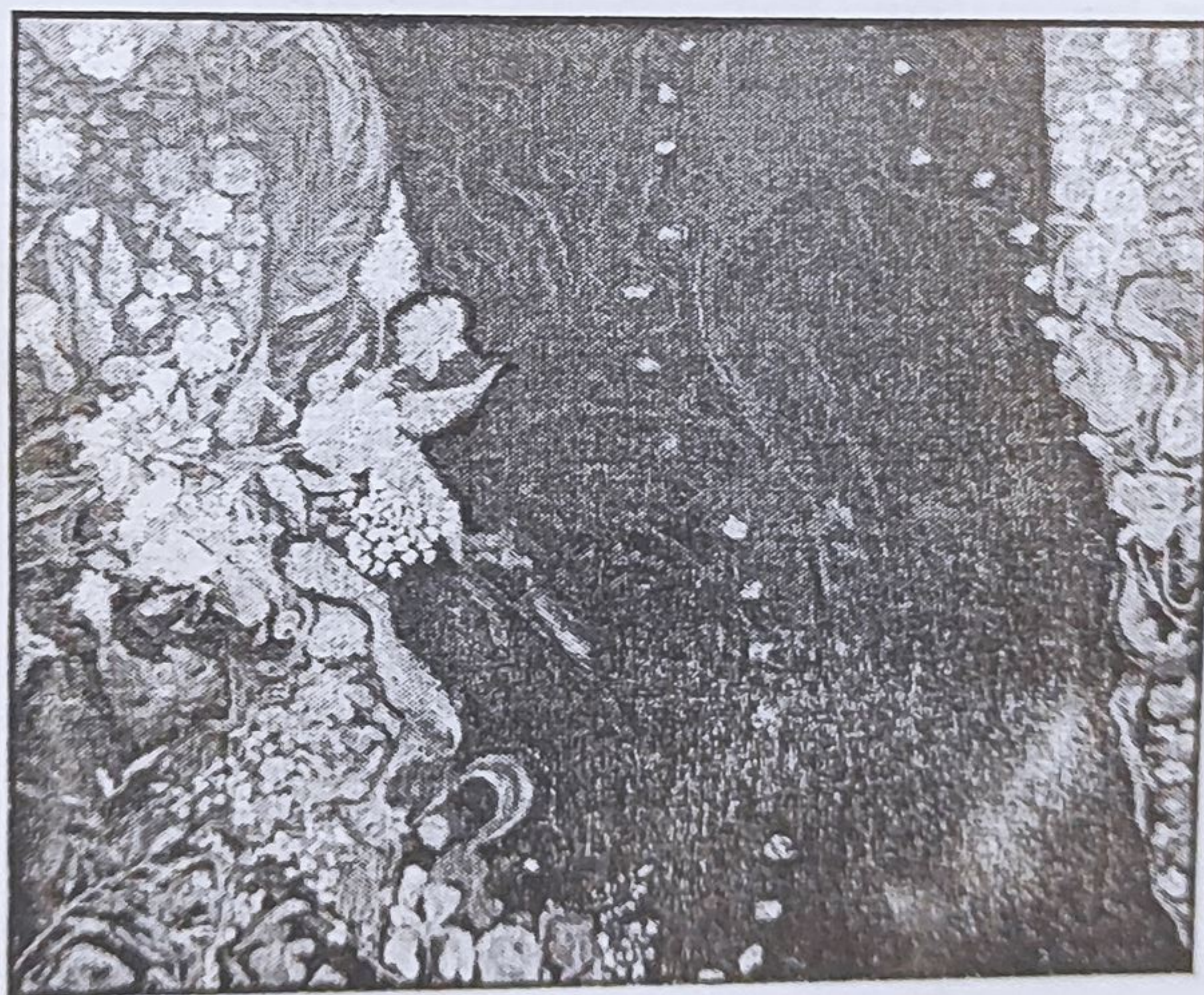


*Elena*: relația sexuală este însoțită de un puternic caracter estetic.



1. Ioana Antoniu, *Maria*, ulei pe pânză, 100cm/110cm, 1996

*Sofia*: Jung o consideră stadiul ultim al eternului feminin.



1. Ioana Antoniu, *Sofia*, ulei pe pânză, 110cm/100cm, 1994

*Maria*: relație pur spirituală, religioasă.

Arhetipurile sunt, în psihologia lui Jung, conținuturile inconștientului colectiv. Ele constituie coordonatele pe care se dezvoltă psihicul indivizilor și oferă facultățile reprezentative și imagistice care se fac simțite în creațiile umane începând cu mitologia, religia și arta, și terminând cu reprezentările sociale și



politice. Divinitatea tracică Ma (mama) care reprezintă spiritul pământului avea și un spirit distructiv, căci după cucerirea de către romani a sudului Peninsulei Balcanice, va fi identificată cu zeița războiului, Bellona. Ambivalența acestor zeități feminine reflectă cele două fețe ale pământului, lăcaș al vieții și al morții, pământul care dă, dar care cere înapoi. Sămânța îngropată în pământ dă rod, revenind apoi în pământ într-un ciclu neîntrerupt al naturii. Terra genetrix, sau zeitățile care o întruchipau, erau considerate surse inepuizabile de energie vitală.

Pământul care înghite este de asemenea analizat de Jung în *Simboluri ale transformării*, citând din *Apocalipsa lui Ioan* unde Mama cea înspăimântătoare corupe la prostituție toate popoarele într-o seducție diabolică, îmbătându-le cu vinul ei, iar înghițirea băuturii amețitoare este un simbol al libidoului. Motivul înghițirii, este depistat de Frobenius drept una dintre cele mai regulate componente ale miturilor solare, alături de cel al *Hranei* și al *Mamei* ca izvor hrănitor. Problema hranei este asociată de Jung regresiei spre mamă, unui recurs la memorie, incestul nefiind singurul aspect caracteristic al regresiei. Și foamea împinge copilul către mamă, iar cel ce renunță la efortul de adaptare și regresează în sânul familiei (al mamei), acela se așteaptă să găsească acolo nu numai caldură și iubire, ci și să fie hrănit.

"Hristos, spune Jung, este un zeu mâncat în Euharistie, moartea transformându-l în pâine și vin, cu care noi ne împărtășim ca hrană mistică. "

O altă paralelă făcută de Jung este și sugrumarea leului de către Samson și luarea în stăpânire ulterioară, a leului ucis de către albine, care își fac în el stup, întâmplare care a dat naștere cunoscutei gicitori:

"Din cel ce mănâncă a ieșit mâncare  
Și din cel tare a ieșit dulceață"

Plantele și animalele au jucat un rol important în viața omului în perioada desprinderii de natură, cât și în perioada când acesta și-a creat o lume proprie, umanizând-o pe diferite căi. Identificarea omului cu plantele, îndeosebi cu arborii, creează premisele unei iradiații simbolice de tip antropocentrist pe multiple

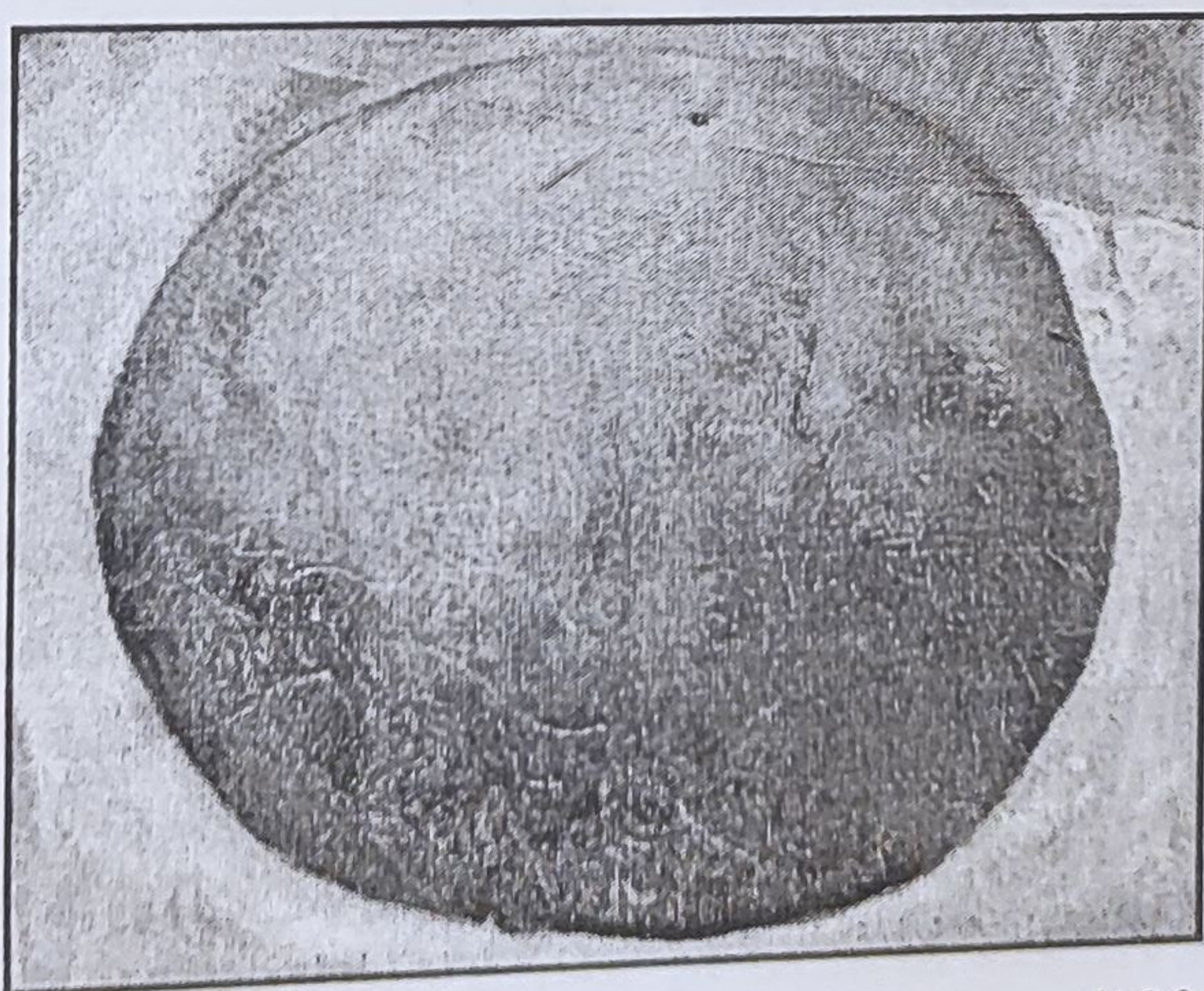


planuri: formal, fizic, psihic și social. Mitologia botanică inițiată de W. Mannhardt (1873-1877) și continuată apoi în lucrările lui Angelo de Gubernatis și J. G. Frazer în *Creanga de aur* au arătat că simbolismul plantelor derivă din cultul arborelui, care la început s-a manifestat sub forma unui totemism arboricol, transformându-se în dendrolatrie. Simbolismul vegetal derivă adesea din totemismul plantelor, manifestat prin credința în metamorfoza oamenilor și a divinităților antropomorfe în plante: din trupul lui Osiris ia naștere grâul, din sângele lui Adonis cresc trandafiri roșii. În gândirea arhaică, gestația nu se deosebește de germinație, iar fertilitatea seminței se identifică cu fecunditatea femeii, de unde și superstiția că o plantă poate provoca graviditatea.

În Europa unele femei consumau anumite fructe pentru a stimula sarcina preferând acele fructe care în mod inconștient se asociază pântecului matern.

Această asociere este reflectată în limbile slave prin coincidența cuvântului *plod* care înseamnă *fruct*, cu acela de *copil*, de unde în limba română provin cuvintele: *plod*, *plozi*.

În obiceiurile și credințele românilor, organul generator feminin și fecunditatea sunt asociate cu nuca. De aici prezența nucilor în riturile nașterii, botezului, nunții și înmormântării.



1. Ioana Antoniu, *Măr 1*, ulei pe pânză, 100cm/100cm, 1994

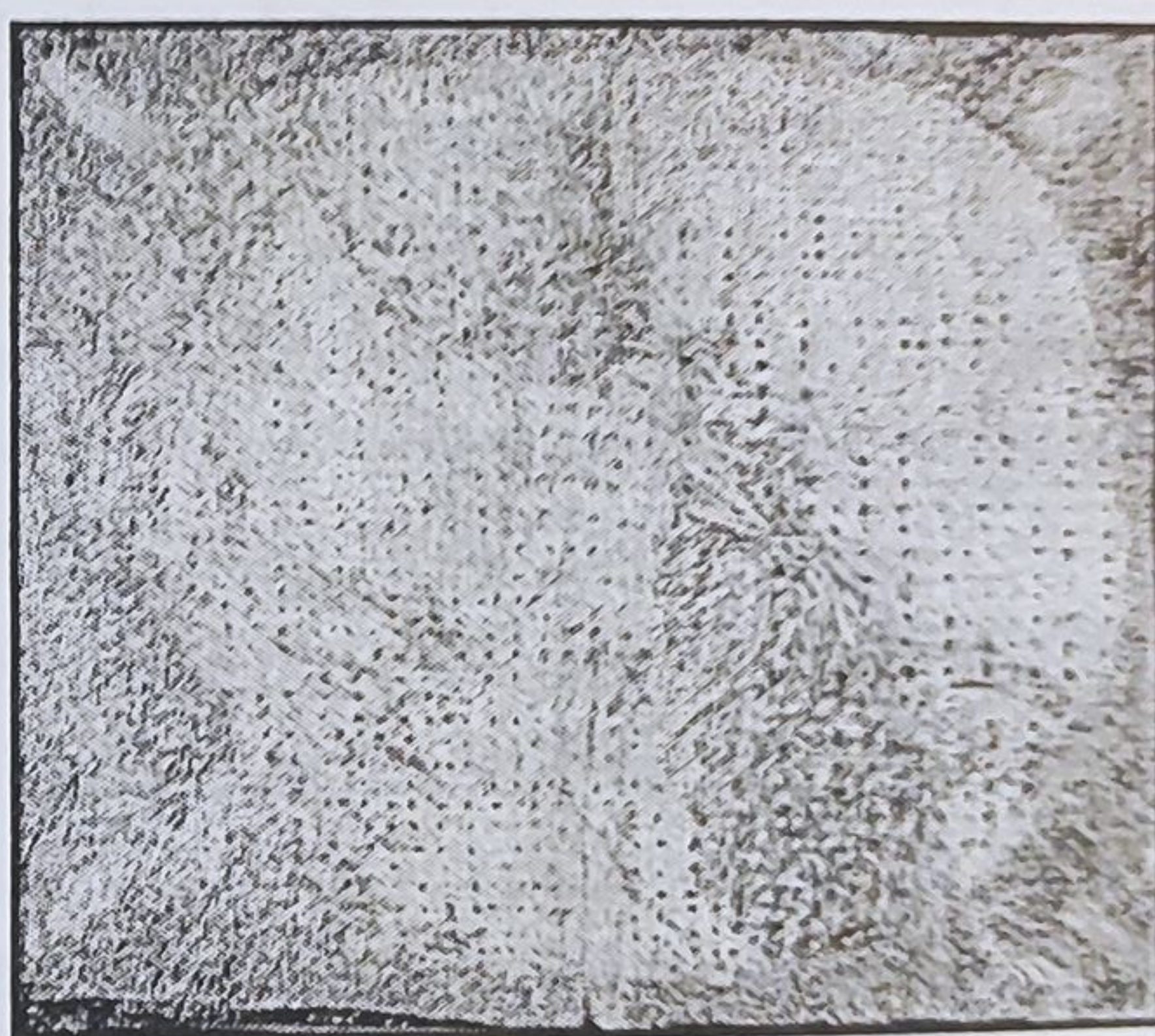


Fructul erotic, în credințele populare și în folclorul românesc, este *mărul*.

În lirica populară sânul feminin este cel mai adesea asemuit cu *mărul*.

"Și-aș mușca mărul din sân  
Și din gură aș bea vin".<sup>24</sup>

După părerea multor cercetători, la noi a existat un cult străvechi al mărului pe lângă cel al bradului, acest simbol având semnificații multiple, de la Axis Mundi, la Pomul vieții, simbol solar etc, dar rolul lui preponderent este cel erotic.



1. Ioana Antoniu, *Măr 2*, ulei pe pânză, 100cm/100cm, 1992

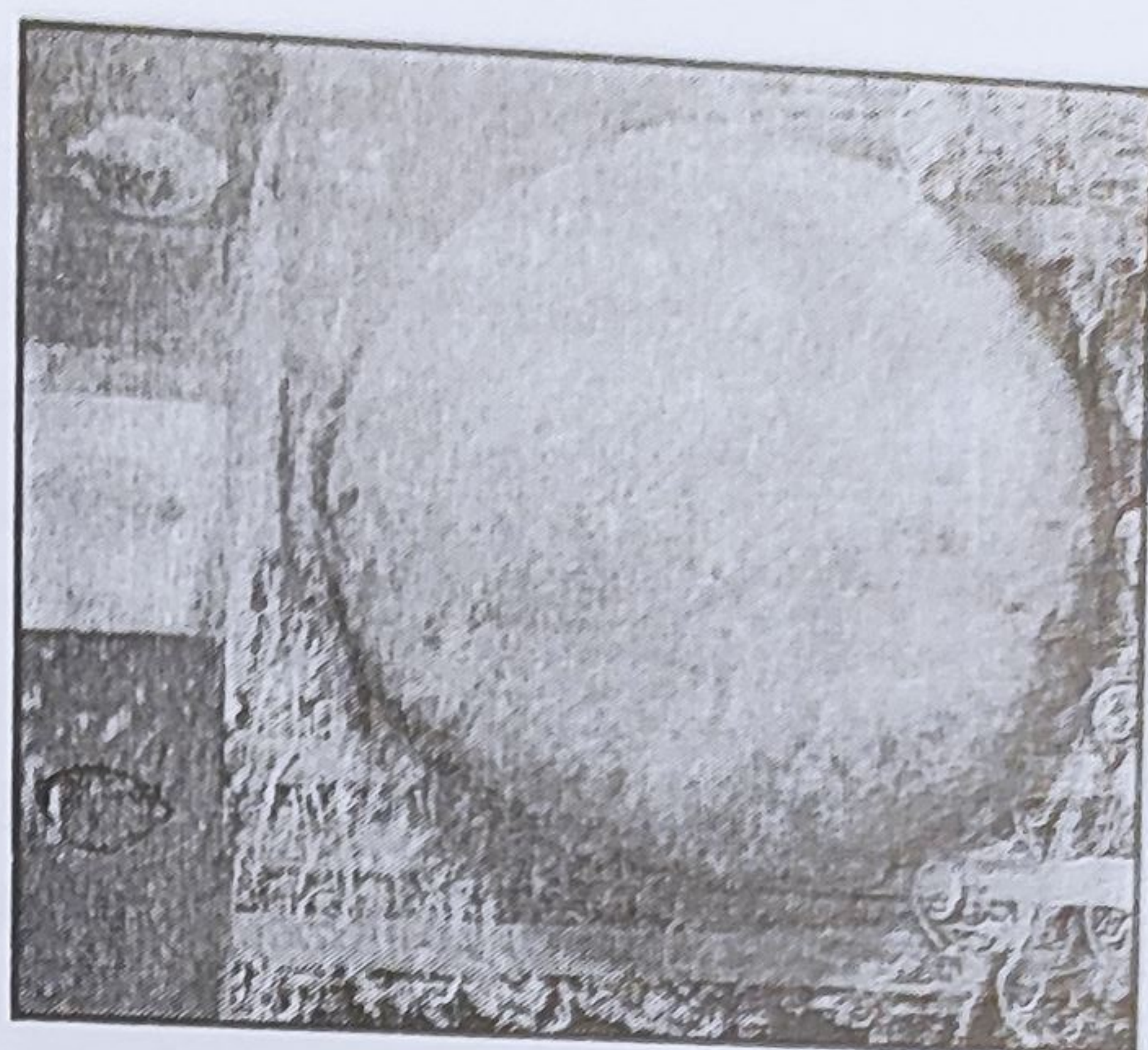
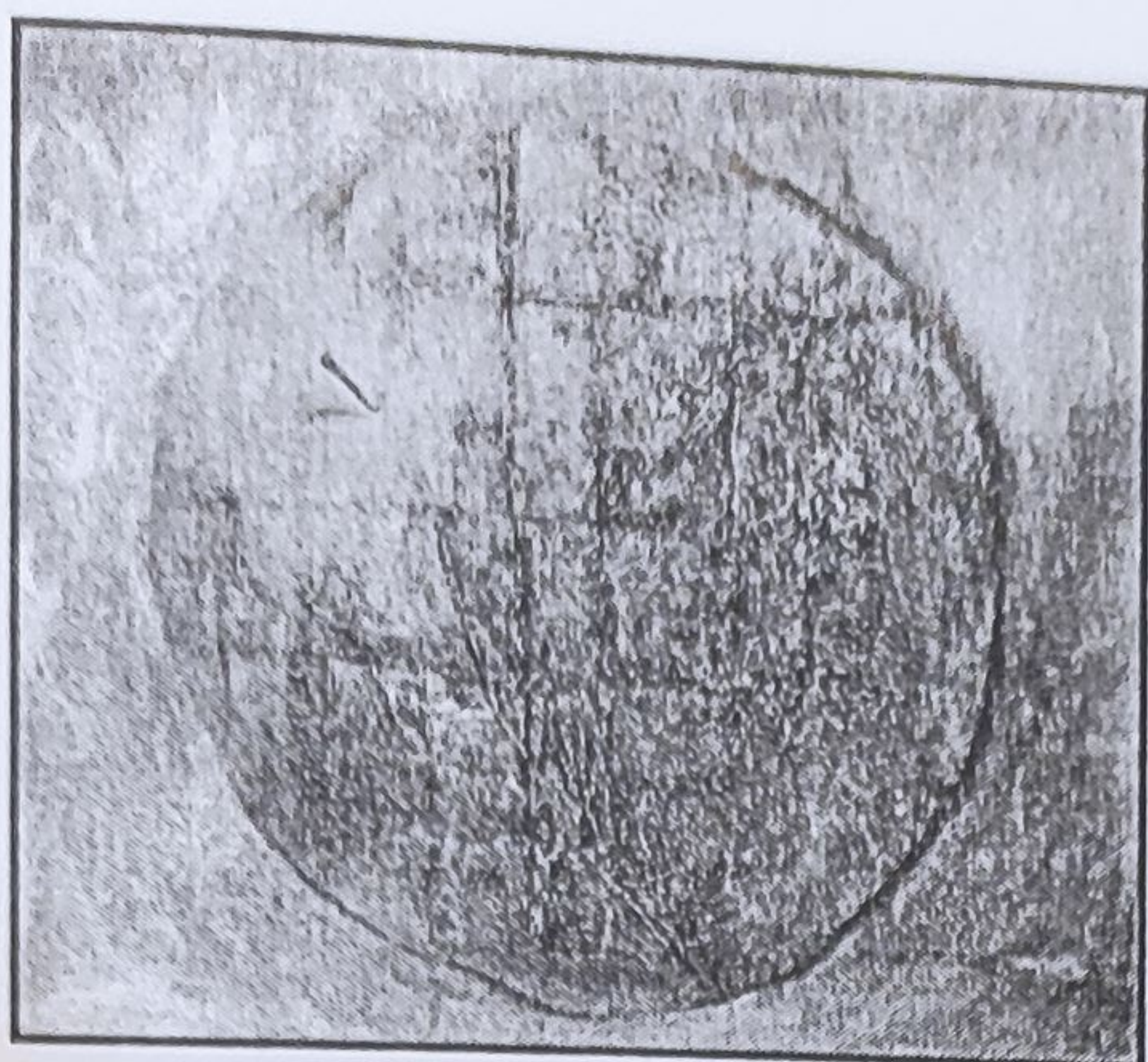
2. Ioana Antoniu, *Măr 3*, ulei pe pânză, 100cm/100cm, 1992

Mărul face parte dintr-un cod erotic care pe lângă fructe mai cuprinde: florile, pomii, păsările, și este bazat pe opoziția masculin/ feminin și pe paralelismul dintre formele vegetale și cele corporale: buze/mure, măr/sân, salcie/fată, brad/ bărbat.

---

<sup>24</sup> Ovidiu Bârlea - *Culegere de Folclor*, București, 1979, pag. 86





1. Ioana Antoniu, *Măr 4*, ulei pe pânză, 100cm/100cm, 1994
2. Ioana Antoniu, *Măr 5*, ulei pe pânză, 100cm/100cm, 1995

O componentă a acestui simbolism o constituie de asemenea asocierea dintre plante, păsări sau animale și stări sufletești ale oamenilor. Repartizarea elementelor acestui cod după principiul feminin/masculin are în vedere atât analogiile, formele, cât și unele inducții de ordin gramatical. Un rol deosebit în valorificarea simbolică a plantelor îl are aspectul antropomorf al rădăcinilor și tuberculilor. Importanța pe care o are mătrăguna și socul în credințele, superstițiile, și ritualurile românilor se explică în bună parte prin asemănarea rădăcinilor cu contururile corpului uman sau cu unele părți ale corpului. În aria daco-romană se înregistrează preutindeni prezența cultului mătrăgunei, toate practicile legate de această plantă a "dragostei și a morții" fiind binecunoscute în etnografia noastră. Această plantă este tratată ca o ființă vie deoarece i se atribuie virtuți excepționale. Puterea ei constă în rădăcina antropomorfă care este dezgropată cu mari precauții pentru a fi folosită în diverse acte de magie populară. Credințe, legende și ritualuri asemănătoare alcătuiesc și mitologia socului, considerat plantă infernală, deoarece are rădăcina ca un cap de om; *el e cap, și vrea cap de om*.

Sesizarea unui anumit izomorfism, dintre microcosmos și macrocosmos are ceva tulburător și poartă ambivalența cunoașterii, iar surpriza de a ne recunoaște în natură are ceva din emoția pe care o încearcă omul în fața dublului său. Emile



Durkheim în *Formele elementare ale vieții religioase*<sup>25</sup> analizează relațiile care s-au stabilit între animale totemice și om. Intrucât desenele care reprezintă totemul deșteaptă sentimente religioase, este firesc ca lucrurile reproduse de ele să aibă într-o oarecare măsură aceeași proprietate. Marea majoritate a acestora sunt animale și plante. De obicei rolul profan al animalelor și al plantelor este de a servi drept hrană; caracterul sacru al animalului sau al plantei totemice se recunoaste prin faptul că este interzis consumului. Fără îndoială pentru că sunt sacre, pot intra în componența unor mese mistice și servesc uneori la adevărate sacramente; iar în mod normal nu pot fi folosite în alimentația obișnuită. Cel ce nu respectă interdicția este supus unor pericole cât se poate de grave; se consideră că în planta sau animalul totemic sălășuiește un principiu de temut care pătrunde în organismul profan, îl dezorganizează și distruge. Doar bătrânii, uneori sunt scutiți de interdicții, de asemenea acolo unde este permis să se mănânce din planta sau animalul sacru, libertatea nu este deplină și nu se pot consuma decât cantități mici; a depăși măsura este o eroare rituală cu consecințe grave. În fine, uneori consumarea e îngăduită fără rezerve doar pentru animalele care nu au ajuns la deplină maturitate, considerându-se că în cazul lor hrana sacră nu este încă împlinită.

Faptul că în cursul anumitor ceremonii religioase solemne, consumarea de altfel moderată a totemului este obligatorie; din punct de vedere ritual; nu implică nicidecum că aceasta ar deveni o hrană obișnuită. Dimpotrivă alimentul consumat la mesele mistice este esențialmente sacru și prin urmare este interzis profanilor. Bătrânii și cei ajunși la înalte demnități religioase sunt scutiți de interdicțiile la care sunt supuși cei mai mulți dintre indivizi, fiind ei însuși sfinți ei pot consuma un lucru sfânt; ajungem astfel la o concluzie importantă, și anume că imaginile ființei totemice sunt mai sacre decât ființa totemică însăși.

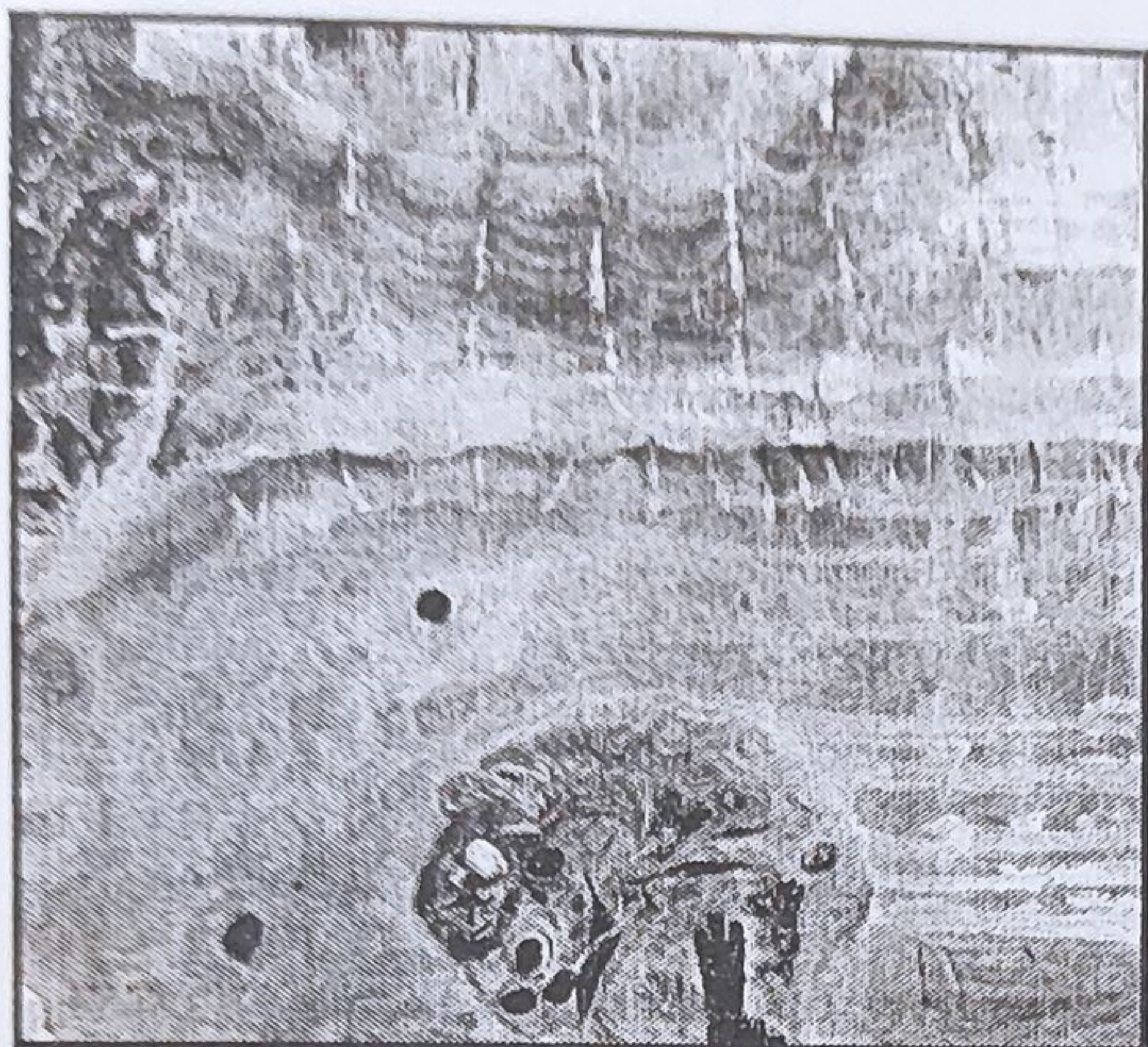
Se poate vorbi astfel despre o funcție transcendentă, pe care o numim astfel deoarece lucrează pe de o parte cu mărimi reale (care țin de conștiință) iar pe de altă parte cu mărimi

---

<sup>25</sup> Emile Durkheim - *Formele elementare ale vieții religioase*, pag. 125



imaginare, care țin de inconștient și desemnează procesul confruntării cu inconștientul. Principalul ei instrument îl constituie simbolul care aduce în conștiință mesajul conștientului colectiv.



1. Ioana Antoniu, *Păun 1*, ulei pe pânză, 100cm/100cm, 1997

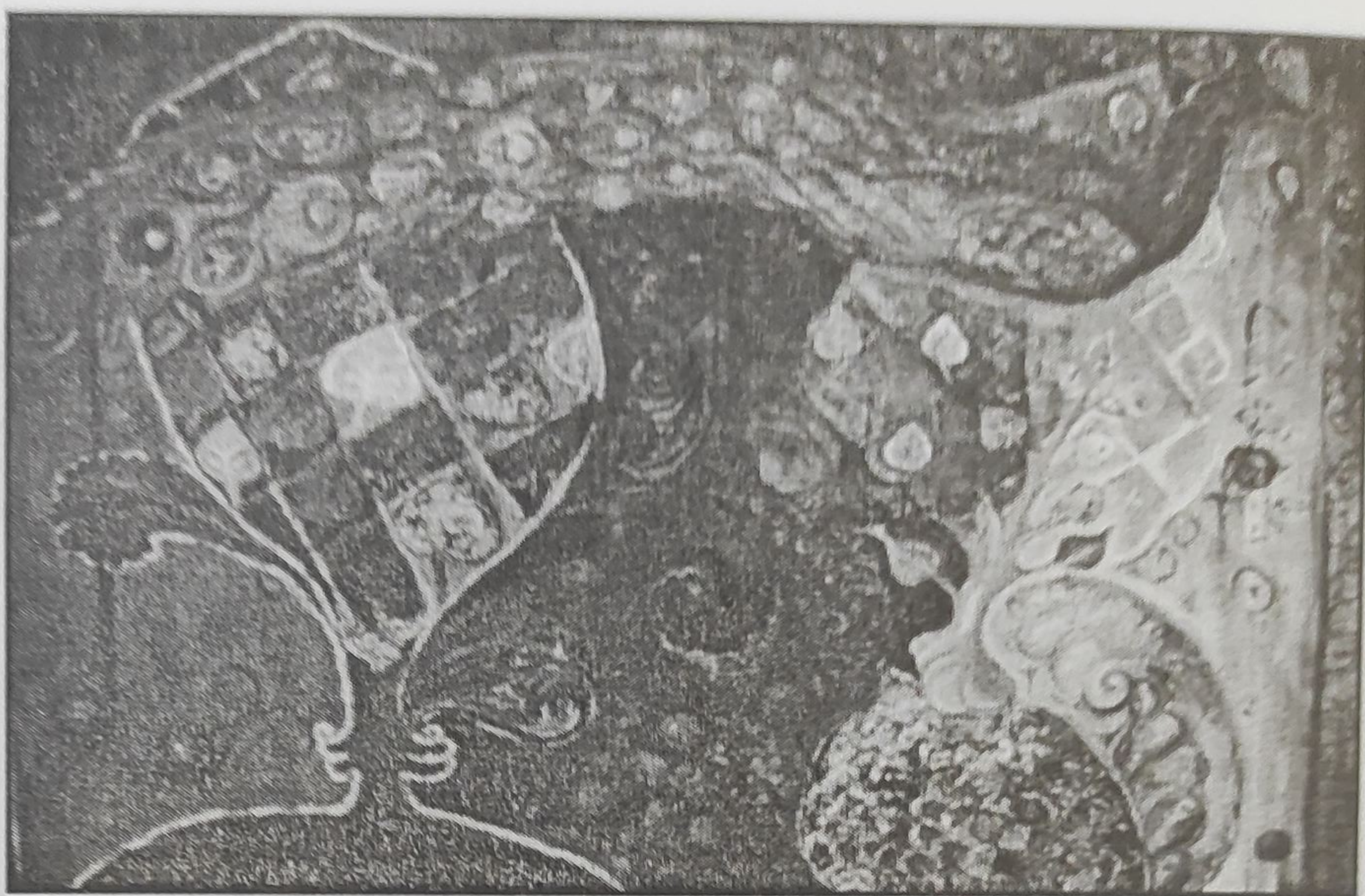
2. Ioana Antoniu, *Păun 2*, ulei pe pânză, 100cm/100cm, 1997



1. Ioana Antoniu, *Păun 3*, ulei pe pânză, 100cm/100cm, 1997

2. Ioana Antoniu, *Păun 4*, ulei pe pânză, 100cm/100cm, 1997

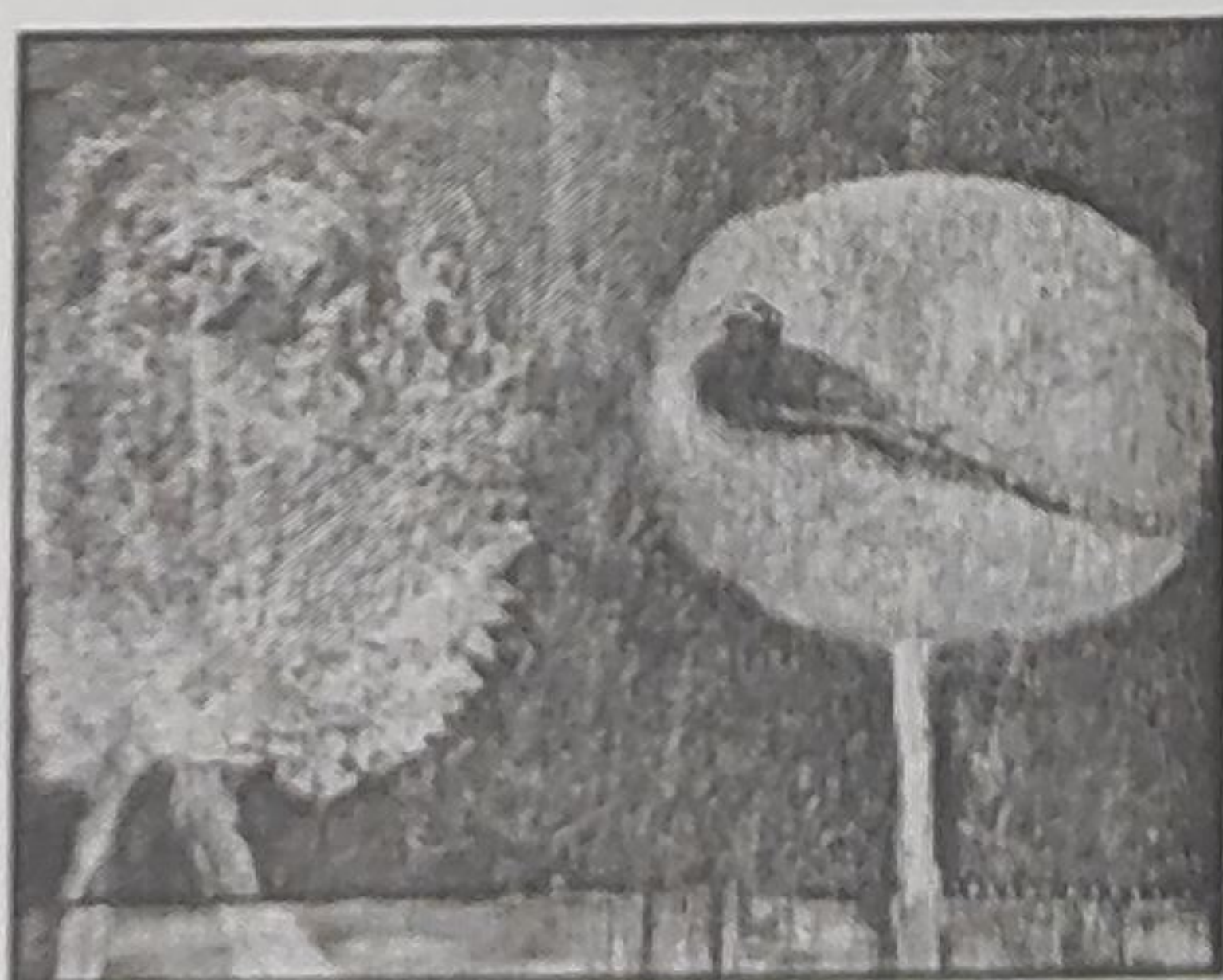




1. Ioana Antoniu, *Păun 5*, ulei pe pânză, 180cm/200cm, 1994

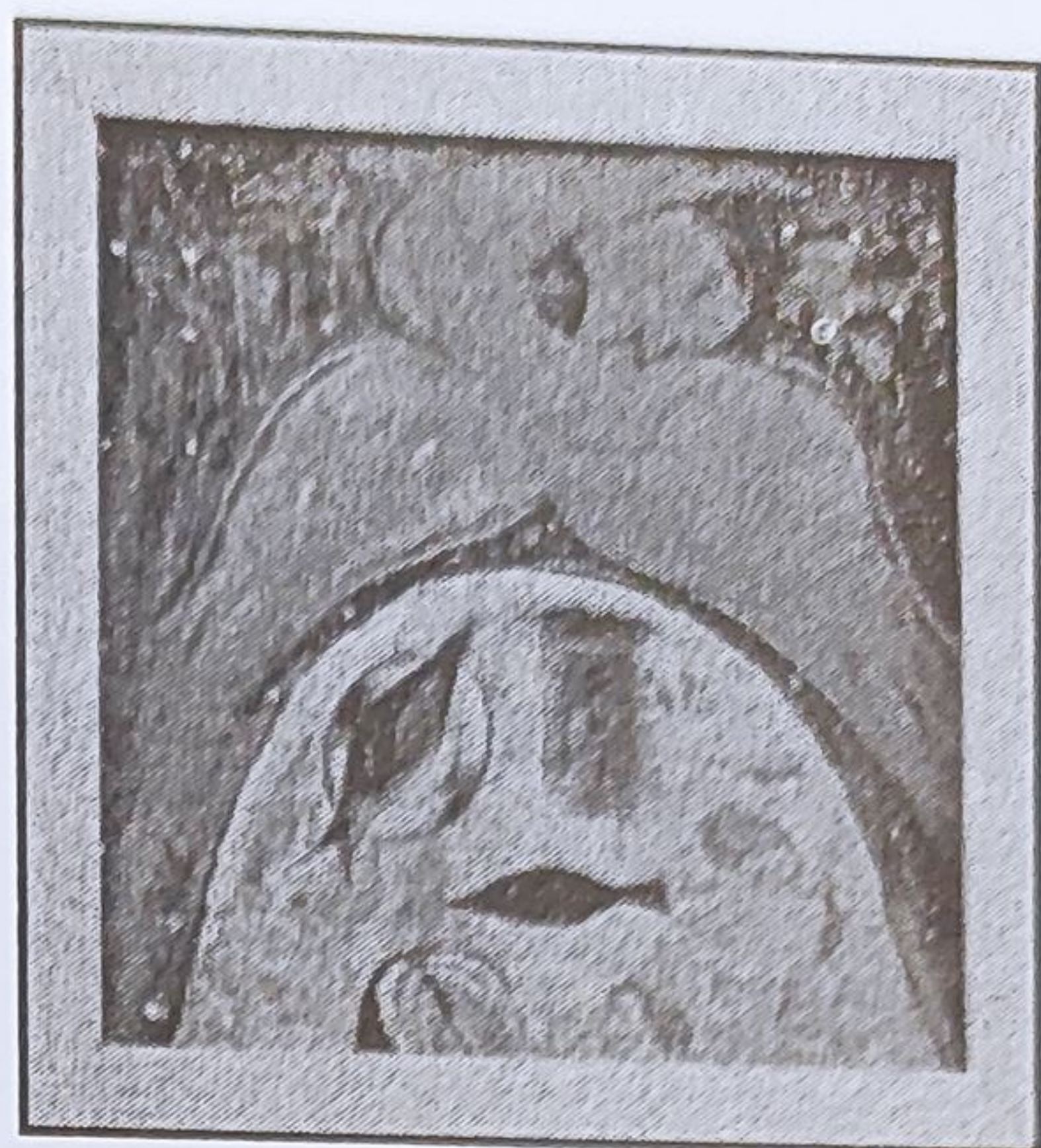
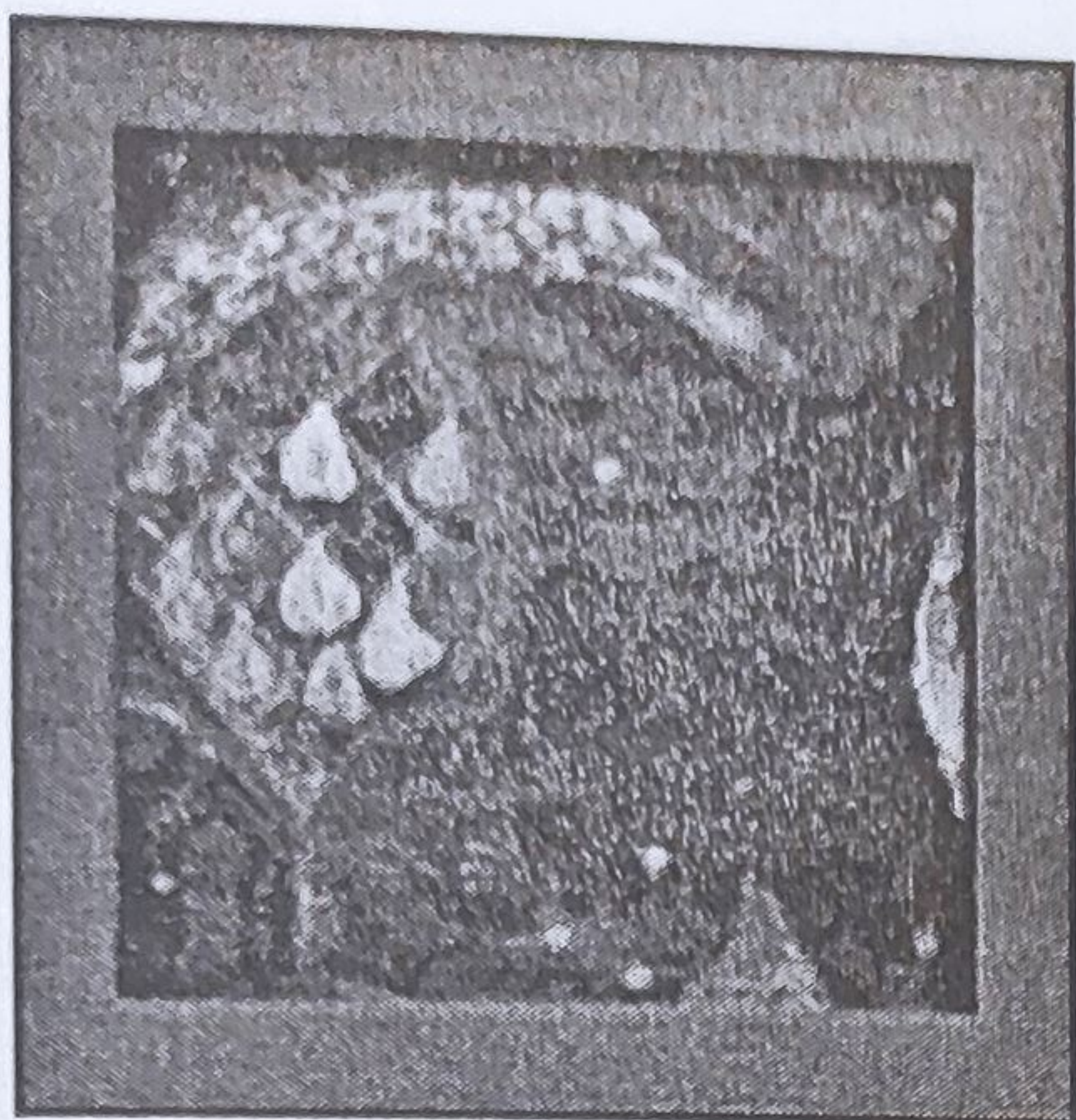


1-2. Ioana Antoniu, *Păsări în grădină*, ulei pe pânză, 1994-1997



1-2. Ioana Antoniu, *Păsări în grădină*, ulei pe pânză, 1994-1997





1-2. Ioana Antoniu, *Păsări în grădină*, ulei pe pânză, 1994-1997

Procesul descris de Jung sub numele de *funcție transcendentă* se declanșează spontan atât în stările psihice normale cât și în cele patologice. ( G.G. Jung, *În lumea arhetipurilor* . )

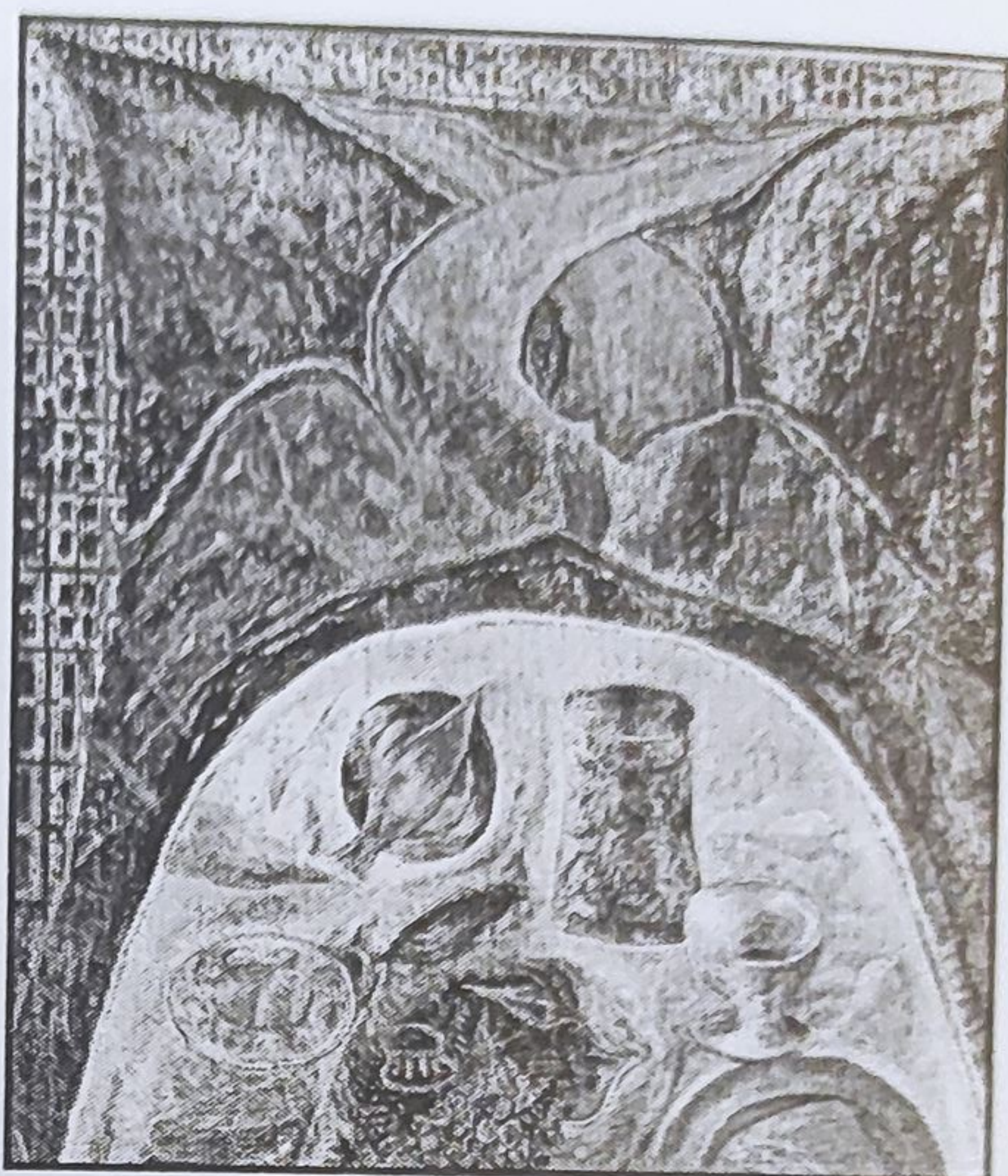
După Jung cea mai semnificativă transpunere literară a funcției transcendente este *Faust* de Goethe, iar în creștinism este Euharistia.

În această adunare "euharistică", o culminare și împlinire a transcendentismului se săvârșește *CINA DOMNULUI* frângerea euharistică a pâinii.



1. Ioana Antoniu, *Transformare*, ulei pe pânză, 80cm/80cm, 1991





1. Ioana Antoniu, *Cină 1*, ulei pe pânză, 100cm/80cm, 1991

În Euharistie se consideră momentul de seamă prefacerea *Sfintelor Daruri*, și apoi împărtășirea. Lăcașul creștin primar este înainte de toate *Domus Ecclesiae*, locul adunării în biserică și al frângerii pâinii *euharistice*. Locul impresionează ca adunare care unește cerul cu pământul și întreaga făptură; aceasta constituie esența și destinația bisericii și a frângerii pâinii euharistice. Forma lăcașului ca organizare a spațiului, exprimă în esență structura diagonală care definește slujirea adunării euharistice. Aici avem *Prestolul* (Sfânta Masă), *Altarul*, și corabia Bisericii care este locul adunării pe de altă parte.

Credința creștină a mărturisit cu tărie de la început, realitatea prefacerii darurilor, a pâinii și vinului – în trupul și sângele lui Hristos "*acesta este însuși trupul, acesta este însuși sângele lui Hristos*" – orice înlocuire a acestei realități prin simbolism înseamna o amenințare față de realismul euharistic, o amenințare la prezența reală a trupului și sângelui lui Hristos pe Sfânta Masă. A rezultat astfel reducerea tainei la "formula cu care se săvârșește Taina" și care prin limitarea ei garantează realitatea prefacerii în timp și spațiu; tot de aici, din această teamă rezultă definirea tot mai amănunțită a modului și a momentului prefacerii și al veridicității ei. De aceea și sublinierea insistentă că până la sfințirea darurilor pe sfânta masă se afla numai *pâine și vin*, iar după sfințire este numai *trupul și sângele*;



astfel se explică prefacerea prin *transubstanțiere*. Istoria religiei arată că simbolul cu cât este mai vechi, mai profund, mai organic cu atât mai puțin este preînchipuire exterioară.



1. Ioana Antoniu, *Cină 2*, ulei pe pânză, 110cm/100cm, 1993

Despre simbol se poate spune că el nu seamănă cu realitatea pe care o simbolizează, ci este părtăș al acestei realități. În acest sens există o deosebire radicală între înțelegerea actuală a simbolului și înțelegerea lui inițială; acum simbolul este preînchipuire nu semn ce aparține altuia, care nu există în mod real în semn (precum nu există apă reală în simbolul chimic).

În noțiunea inițială de simbol, în schimb, acesta este descoperirea și prezență a altuia, tocmai a unui altul real ce în condițiile date nu poate fi descoperit decât în simbol, însemnând că, în cele din urmă, simbolul real, cel inițial, nu poate fi separat de credință. Credința este tocmai "dovedirea lucrurilor nevăzute", credința este cunoașterea că există o altă realitate care se



deosebește de realitatea empirică, dar în care se poate intra, căreia îi poți deveni părtaș și care poate deveni "cea mai reală realitate". Prin urmare, dacă simbolul presupune credință, atunci credința cere în mod necesar simbolul. De-a lungul veacurilor aceste probleme s-au redus la două întrebări: când și cum.

Când, adică în care moment devine pâine a trupului, iar vinul sângele lui Hristos?

Cum, adică în virtutea cărei cauze se săvârșește prefacerea? Drept răspuns la aceste întrebări s-au scris unele cărți, care au fost și sunt obiect de discuții încordate între catolici și protestanți, între Răsărit și Apus. Este însă suficient să încercăm a asocia toate aceste presupuneri și teorii la trăirea nemijlocită a liturghiei, pentru a vedea că rămân exterioare față de aceasta. Ele apar impuse din afara ei și de aceea nu explică nimic, iar în cele din urmă devin de prisos. Într-adevăr, pentru credința noastră comuniunea cu Dumnezeu, viața spirituală, mântuirea, nu sunt abstracte, ci absolut reale. Scolastica răspunde la întrebarea *cum se săvârșește* prefacerea pâinii și vinului în trupul și sângele lui Hristos cu ajutorul filozofiei lui Aristotel, prin deosebirea dintre substanțe și accidente. Potrivit scolasticii, în prefacere se schimbă esența pâinii în esența trupului lui Hristos, iar accidentele trupului în accidentele pâinii. Pentru credința care mărturisește în fiecare duminică cu frică și cu dragoste de Dumnezeu: «acesta este însuși preacinstit Trupul Tău... Acesta este însuși sângele tău...» explicația este de prisos iar pentru rațiune, rămâne tot o constrângere neînțeleasă, chiar pentru acele legi pe baza cărora a fost construită. La întrebarea când, în care moment în virtutea cărei cauze se săvârșește prefacerea, scolastica răspunde clar: în momentul pronunțării de către preot a cuvintelor stabilite: «Acesta este Trupul Meu... Acesta este Sângele Meu...» acestea sunt cuvintele care alcătuiesc formula de săvârșire a Tainei, formulă necesară și suficientă pentru cauza prefacerii. Teologia ortodoxă, respingând pe drept cuvânt acastă învățătuă latină, afirmă că prefacerea nu se stabilește prin cuvinte prestabilite, ci prin *epicleza* – adică prin rugăciunea chemării Sfântului Duh, care urmează imediat după aceste cuvinte; dar teologia răsăriteană, confruntată cu aceeași metodă, cu aceeași problematică nu



lămurește sensul și valoarea acestei dispute. Reiese astfel că formula de săvârșire a tainei este înlocuită cu alta, un moment este înlocuit cu altul, fără să se descopere însă esența epiclezei și valoarea ei reală în Liturghie.

Ce se săvârșește în Euharistie? Aceasta este întrebarea despre sensul și destinația ultimă a tot ce există, despre înălțarea tainică spre starea când «Dumnezeu va fi în toate». De aceea Cina cea de Taină este evenimentul culminant fiindcă descoperindu-ne scopul, ne descoperă sfârșitul. Acest sfârșit este Împărăția lui Dumnezeu care nu este din lumea aceasta, nu este a lumii, dar descoperirea ei se săvârșește în lumea aceasta. « Eu nu mai sunt în lume » spune Iisus Hristos la Cina cea de Taină, care culminează cu slujirea pământenească a lui Hristos. Hristos știe că mâna celui ce-l vinde stă cu el la masă și tocmai de la Cina cea de Taină, din lumina ei luând bucate, iese Iuda în această noapte îngrozitoare, iar la scurt timp iese și Hristos. «Dacă la slujbele din Joia Mare, ziua propriu-zisă de amintire a Cinei cea de Taină, bucuria se împletește permanent cu tristețea, Biserica amintește iarăși și iarăși, nu numai de lumina, ci și de întunericul ce a învăluit-o, cunoscând începutul Crucii atât ca taină a păcatului cât și ca taină a biruinței împotriva lui».<sup>26</sup>

Euharistia se săvârșește, de la început și până la sfârșit, asupra pâinii și vinului, pâinea și vinul sunt *HRANA* pe care Dumnezeu a creat-o dintr-un început ca *VIAȚĂ*: «Aceasta va fi hrana voastră » (Facerea I/29).

Iată deci că sensul, esența, bucuria nu constă în hrană, ci în Dumnezeu, în comuniunea cu EL, dar din aceasta hrană, "din raiul hranei nemuritoare" omul a căzut, și prin el a căzut «lumea aceasta». Hristos venind în lume, s-a numit pe sine « Pâinea lui Dumnezeu, care coboară din cer și dă viață lumii » (Ioan VI/33). «Eu sunt pâinea vieții, cel ce vine la Mine nu va flămânzi și cel ce crede în Mine nu va înseta niciodată » (Ioan VI/ 35). Astfel Hristos este «Pâinea cerească», deoarece definirea aceasta include în sine întregul conținut, întreaga realitate a credinței noastre în el ca Mântuitor. El este viața și de aceea este hrană.

---

<sup>26</sup> G.G. Jung - *Simboluri ale transformării*, Editura Univers, 1999, pag 184.



Coborând în lumea profană avem unul din criteriile majore ale vieții materiale prin proverbul german: *Spune-mi ce mănânci, ca să-ți spun cine ești.*<sup>27</sup> Hrana lui depune mărturie despre rangul său social, despre cultura și valorile de civilizație care îl înconjoară.

Europa sec. al XV -lea este încă în întregime carnivoră. În jurul pântecului Europei sunt, la modul propriu, mai bine de o mie de ani de treabă de măcelar. Timp de secole, în Evul Mediu ea a cunoscut mese încărcate cu vârf de carne și festinuri demne de Argentina secolului al XIX-lea. Aceasta pentru că ea a rămas multă vreme un ținut pe jumătate nelocuit, cu vaste întinderi de circulație pentru animale și pentru ca mai apoi, agricultura ei a păstrat largi spații destinate creșterii vitelor. De altfel, credincios acestei metehne și acestui vechi privilegiu, europeanul l-a pretins de regulă în ținuturile de peste mări. De la invazia acestora, noii stăpâni, fără reținere se hrănesc numai cu carne.

În Extremul Orient, pofta lor de carnivori trezește oprobiul și mirarea. Aceste opțiuni alimentare și dezbaterile pe care o implică ele sunt rezultatul unor procese foarte îndelungate. În istoria alimentației, o mie de ani nu aduc nici o schimbare. Agricultura a mizat încă de la origine pe o anumită plantă dominantă, structurându-se în funcție de această alegere prioritară de care mai apoi depinde totul.

Trei dintre ele au cunoscut un destin strălucit: grâul, orezul, porumbul, ce continuă să-și dispute pământurile arabile ale lumii de azi. Acestea sunt plante civilizatoare, care au organizat viața materială și câteodată au influențat-o pe cea psihică a oamenilor, până la a deveni aproape niște amprente structurale.

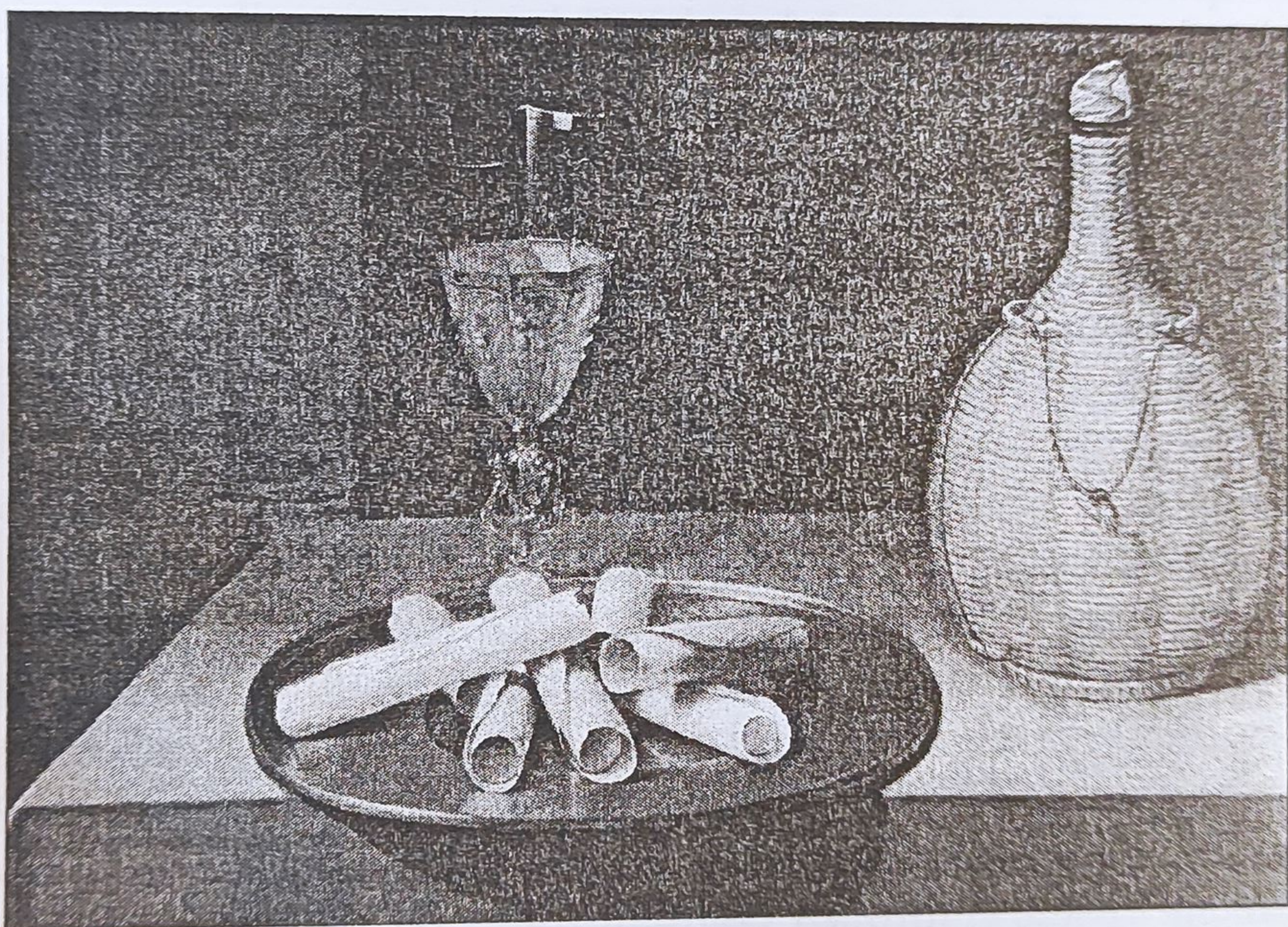
Pe același pământ grâul nu poate fi cultivat doi ani la rând fără mari inconveniente, el trebuie alternat cu alte culturi. Așa că în China, marea minune pentru un occidental era să vadă orezul crescând la nesfârșit pe «același pământ, scrie părintele Las Cortes, în 1626, pe care ei nu-l lasă să se odihnească nicio dată, în nici un an, ca în Spania noastră.»

---

<sup>27</sup> Emile Durkheim - *Forme elementare ale vieții religioase*, Editura Polirom, Iași, 1995, pag 125



Dezavantajul incontestabil al grâului este randamentul slab; el își hrănește prost cultivatorii. Studiile recente o dovedesc cu lux copleșitor de detalii și cifre, și totuși grâul este rege. Treimea: grâu, făină, pâine, umple istoria Europei. Ea este preocuparea majoră a orașelor, a satelor, a negustorilor, a oamenilor pentru care a trăi înseamna "a mânca o pâine". Personaj copleșitor, pâinea a avut în documentele timpului rolul principal. Dacă prețul ei crește, totul începe să se agite și se prevestește furtuna. În schimb o recoltă bună este primită ca o binecuvântare cerească.



1. Baughin (cunoscut pe la 1630), desert cu gofrete, lemn, 52cm/40cm

Vinul presupune întreaga Europă atunci când este vorba să fie băut, și numai o anumită Europă atunci când e vorba să fie făcut. Europa producătoare de vinuri, înseamnă ținuturile mediteraneene și o zonă pe care perseverența podgorenilor i-a adăugat-o în direcția nordului. Vinul i-a urmat pretutindeni pe europeni; acte de bravură au fost săvârșite pentru aclimatizarea viței de vie, în Mexic, Peru și Chile. Dar izbânzile cele mai



răsunătoare sunt cele dobândite în plin Atlantic, între lumea veche și lumea nouă, în insule, în primul rând în Madera, în care vinul roșu înlocuiește treptat zahărul. Către sudul și răsăritul Europei, vița de vie întâlnește obstacolul obstinant al Islamului. Este adevărat că în spațiile pe care le controlează, vița de vie rămâne pe loc, iar vinul se arată a fi un călător clandestin neobișnuit. La Istambul, aproape de Arsenal, cârciumarii îl vând zilnic marinarilor greci, iar vinul licoros de Cipru se pare că îi plăcea chiar prea mult lui Selim, fiul lui Soliman Magnificul. În Persia, minunatele vinuri de Siraz și de Ispahan au reputație și călătoresc până în India în enoarme baloane de sticlă înfocolite în răchită. La mijlocul secolului al XIII-lea toate marile podgorii de azi își afirmaseră deja specificul. Odată cu secolul al XV-lea beția a luat pretutindeni proporții: la Valladolid pe la mijlocul sec. al XV -lea consumul ajunge la 100 de litri de vin pe om într-un an, iar la Veneția senioria este obligată să sancționeze sever beția publică în anul 1598.

Această beție urbană de amploare nu pretinde neapărat vin de calitate, soiurile de viță ordinară cu mare randament se generalizează în podgoriile furnizoare. Regula generală este consumul în masă al vinului, care de cele mai multe ori este un soi de evadare, de alungare a necazurilor. «Acesta este vinul roșu al celor doi cumetri pictați de Velasquez, sau vinul galben, auriu din paharele prelungi cu picior, sau în magnifice sticle, pântecoase și verzi bătând spre albastru, din tablourile pictorilor olandezi: acolo se asociază spre bucuria băutorului, vinul, tutunul, fetele vesele și muzica violinelor.»<sup>28</sup>

Utilaje materiale și sisteme de semnificație încă insuficient studiate, artele ne furnizează informații totdeauna precise și deosebit de bogate în domeniul a ceea ce am putea numi demersurile sau măsura civilizațiilor.

Faptul fundamental al civilizației, constă în adoptarea mai mult sau mai puțin rapidă, mai mult sau mai puțin vastă a unor conduite manifestate la origine de către un individ. În

---

<sup>28</sup> Fernand Braudel - *Structurile cotidianului*, Editura Meridiane, București, 1984, pag. 112



această definiție a dimensiunii măsurabile a unei civilizații se găsesc incluse, de fapt, diferitele aspecte sub care poate să fie precizată valoarea documentară a artelor, în funcție de ambițiile legitime ale istoriei. Potențialitate și extindere a modelelor vechi sau noi în viața curentă a indivizilor sau a grupurilor; coerența internă a unei forme de cultură; artele furnizează, o imensă cantitate de informații precise, jalonând căile istoriei. Studiul lor asupra acestor structuri, ne permite, să identificăm trasee atât în domeniul tehnicilor cât și al structurilor imaginare. Extinderea în spațiu este aceea a ariilor de cultură; extinderea în timp este aceea a permanențelor și a duratei. Omenirea nu uită nimic. Ea progresează și asimilează, utilizează căile scurte pentru a îngloba vechile experiențe. Ceea ce face istoria este puterea pe care o au oamenii de a reordona materialul experienței lor, anticipând prin gândire realizarea. Formele nu sunt numai produse și martori, ele sunt, de asemenea, cauze ale unor opere și ale unor conduite. «Arta a fost întotdeauna concepută ca ultim termen al unei acțiuni creatoare de obiecte necesare vieții, colectivității. Ea își are locul său atât într-o societate tehnicistă, cât și într-o societate religioasă».<sup>29</sup>

Epoca noastră care tinde să rezolve toate problemele de conduită în termeni de limbaj, a pierdut din vedere că cea mai mare parte a civilizațiilor a fost întemeiată pe o cultură a văzului și a auzului. Atunci când un semn figurativ nu constă numai într-un singur crochiu documentar, reprezentativ pentru scopurile utilitare ale unui obiect izolat, el fixează trăsăturile caracteristice ale unui obiect cu determinările sale, devenit un factor de civilizație.

Oricare reprezentare, fie prin linie sau culoare, a unui obiect din această lume, implică detașarea acestuia de fundalul viziunii, printr-o selecție. Se desprind anumite elemente care sugerează mai puțin obiectul cât interesul pe care acesta îl trezește, atât pentru artist, cât și pentru cei din jurul său. Olandezii și spaniolii secolului al XVII -lea, pictează naturi moarte, în care noi nu vedem numai accesorii, fructe și flori, ci și ansamblul motivelor pentru care

---

<sup>29</sup> Pierre Francastel - *Realitatea Figurativă*, Editura Meridiane, București, 1983, p133



acestor artiști li s-a părut interesant să ne prezinte fragmente ale realului astfel grupate și materializate, independente de orice altă ambianță. Se poate spune că orice obiect se înserează mai puțin într-un context om – natură decât în contextul om – societate. Astfel orice analiză mai subtilă a operei de artă depinde de cunoașterea unei societăți, furnizând elementele informaționale necesare cunoașterii acesteia. În general se poate spune că orice operă figurativă ne oferă o mărturie privind o serie de obiecte ale civilizației în cauză. Elementul principal care clarifică natura semnului figurativ și precizează felul în care se stabilesc contactele între elementul material, care constituie *semnul* și conținutul său semnificativ este caracterul simbolic și reprezentativ al operei de artă. Semnul figurativ nu constituie niciodată dublura sau echivalentul unui element detașat de realitate, ci materializează un punct de vedere, incluzând în mod necesar o judecată de valoare, stabilindu-se clar o distincție între semn și semnificație.

De o jumătate de secol încoace, artiștii au devenit ei înșiși foarte conștienți de acest lucru. Acum toată lumea învață să citească și se simte îndreptățită să judece, dar foarte puține persoane se exprimă în stadiul actual al societății cu ajutorul liniilor și al culorilor, sau al sunetelor. Aceasta nu înseamnă însă că liniile, culorile, sunetele nu sunt niște semne putând, la fel ca și cuvintele, să exprime idei, sentimente, senzații. Bergson a scris pagini admirabile despre valoarea socială a artei, despre valoarea ei fabulatorie, despre analogiile care există între mecanismul creator al artei și legile umane ale acțiunii, despre forța socială a artei. Recent au fost făcute mai multe tentative de a stabili legături între mărturia culturală a artei și diferite sisteme literare și filosofice ale unei epoci. Aceste cercetări trebuie să fie dezvoltate, dar totodată este necesar să se studieze în sine problema valorii figurative și simbolice a desenului, aceasta fiind o problemă care nu-i interesează numai pe pictori; deoarece în zorii unei epoci de revoluții culturale în care structurile esențiale ale limbajului vor fi modificate, ea îi privește pe toți oamenii; arta este la fel de firească și necesară societății ca și limbajul discursiv.



Pierre Francastel în *Realitatea figurativă* descrie disputele dintre istoricii de artă care doresc să stabilească calități științifice metodelor de analiză, ale limbajului vizual. Cézanne este cel care a descoperit că, pentru un artist, mărul nu e măr, ci subiect de observație, ziua în care conform unei expresii a lui Robert Delaunay, el a «spart compotiera» repunând în cauză raportul dialectic dintre om și natură (manuscrisele lui Robert Delaunay). Trăim într-o epocă în care întreaga civilizație a fost dominată nu numai de semnul scris, dar și de semne vizuale.

În prezent se merge spre o epocă în care semnul figurativ și tehnicile progresează, devenind tot mai dinamice. Afișe, reclame, pictură, arhitectură, cinematografie, omul este asaltat din toate părțile prin văz de semne prescurtate, care cer o interpretare rapidă.

Mai mult ca oricând oamenii comunică între ei prin privire.

Cunoașterea imaginilor, a originii lor, a legilor lor, este una din cheile timpului nostru, fiind necesar să cunoaștem în profunzime, mecanismul semnelor la care am recurs, acesta fiind și mijlocul de a judeca cu ochi noi, de a clarifica în acord cu preocupările noastre prezente modul de prezentare a simbolurilor în general, iar în cazul de față, simbolurile hranei în mod special.

Interpretarea semnificațiilor rituale ale hranei și a structurii imaginilor utilizate în folclorul și arta populară românească dezvoltă o problemă amplă rezultată din conotațiile complexe ale faptului folcloric. Cuprinzând determinări inerente funcției sale biologice, actul alimentar dobândește, în cadrul ceremonialelor și ritualurilor tradiționale, profunde semnificații spirituale.

Prin funcția sa fiziologică actul alimentar deține un loc central în existența umană, și implică mai mult ca orice altă activitate, numeroase simboluri, norme de comportament, interdicții și prescripții. Astfel, prin treptate acumulări culturale el este investit cu o simbolistică bogată dobândind semnificații multiple în obiceiurile populare. Acestea au la bază credințele de mare vechime privind proveniența sacră a alimentelor, ca daruri ale divinității pentru om, ca și credințele privind efectele sacralizante ale absorbției anumitor alimente care prin contactul



profund cu omul pot transmite energie benefică propice comunicării cu sacrul.

Referitor la regimul alimentar și la modalitatea în care alimentația este menită să influențeze benefic însăși existența individului, există credințe referitoare la abținerea de la asimilarea unor alimente în perioade bine determinate ale calendarului. În obiceiurile populare alimentele și gestul alimentar sunt transfigurate, însușirile lor pragmatice fiind rafinate prin marcate conotații rituale ce le conferă valențe apotropaice sau augurale, dar mai ales valențe mediatore în comunicarea cu semenii și în special cu misterioasa lume a sacrului.

Astfel sublimat, actul alimentar exprimă, în limbaj propriu, eterna dorința a omului de a se detașa uneori de lumea profană și de a se apropia de cea sacră, de a intra în contact cu divinitatea. Această dorință s-a exprimat de-a lungul timpului sub forma înalt spiritualizată a rugăciunii, dar și sub forma intens simbolizată a actelor rituale caracteristice sistemului de viață tradițional.

Cercetările științifice moderne au relevat efectele liniștitoare ale actelor rituale și ceremoniale asupra psihicului uman, ele permit depășirea incertitudinii și a neliniștii cauzate de necunoașterea lumii puterilor supranaturale, depășirea nesiguranței prin atragerea bunăvoinței divine și instaurarea ordinii în viața personală și colectivă.

Practicile rituale în care alimentele dețin loc preponderent se înscriu într-un câmp semiotic particular putând fi considerate căutări ale drumului spre sacru, căutări ce depășesc experiența religioasă, pătrunzând în viața omului de zi cu zi. Se observează că de-a lungul timpului modul de hrană a fost influențat cu pondere diferită de factori de mediu și de climă, de structura socio-economică, dar mai ales de stadiul culturii.

Mai vechi decât cultura însăși, actul alimentar și-a păstrat mult timp dimensiunea fiziologică ca sursă bioenergetică necesară revitalizării organismului. El a evoluat paralel cu evoluția culturii umane dobândind în timp conotațiile unui act cultural cu relevante semnificații în cunoașterea vieții în aspectele ei cele mai intime. Alimentația deține mai bine decât alte domenii ale



culturii populare forța de conservare prin perpetuarea unor obiceiuri ce traduc în limbaj propriu credințe și simboluri.

Importanța socială și culturală a hranei, dar mai ales relațiile ei cu valorile culturale au fost sesizate de istoricii francezi de la sfârșitul sec. al XIX-lea.

În antropologia contemporană ideea studierii globale, totale, a grupurilor umane pentru o mai bună definire și autodefinire a lor și a identității lor culturale cuprinde în sfera sa alimentația, ca sursă de informații, de mare utilitate.

Istoria omenirii relevă de altfel influența culturii în modelarea biologicului evidențiind rolul ei determinat în relațiile dintre cei doi termeni ai existenței omenești. Pentru cel ce-și propune să surprindă diferențele ce apar între alimentația ceremonială și alimentația rituală se crează o serie de dificultăți deoarece ceremonialul și ritualul desemnează zone vecine ce se întrepătrund.

Termenul ceremonie a fost consemnat la începutul sec. al XIII-lea în Franța cu sensul de solemnitate cu care se celebrează cultul religios.

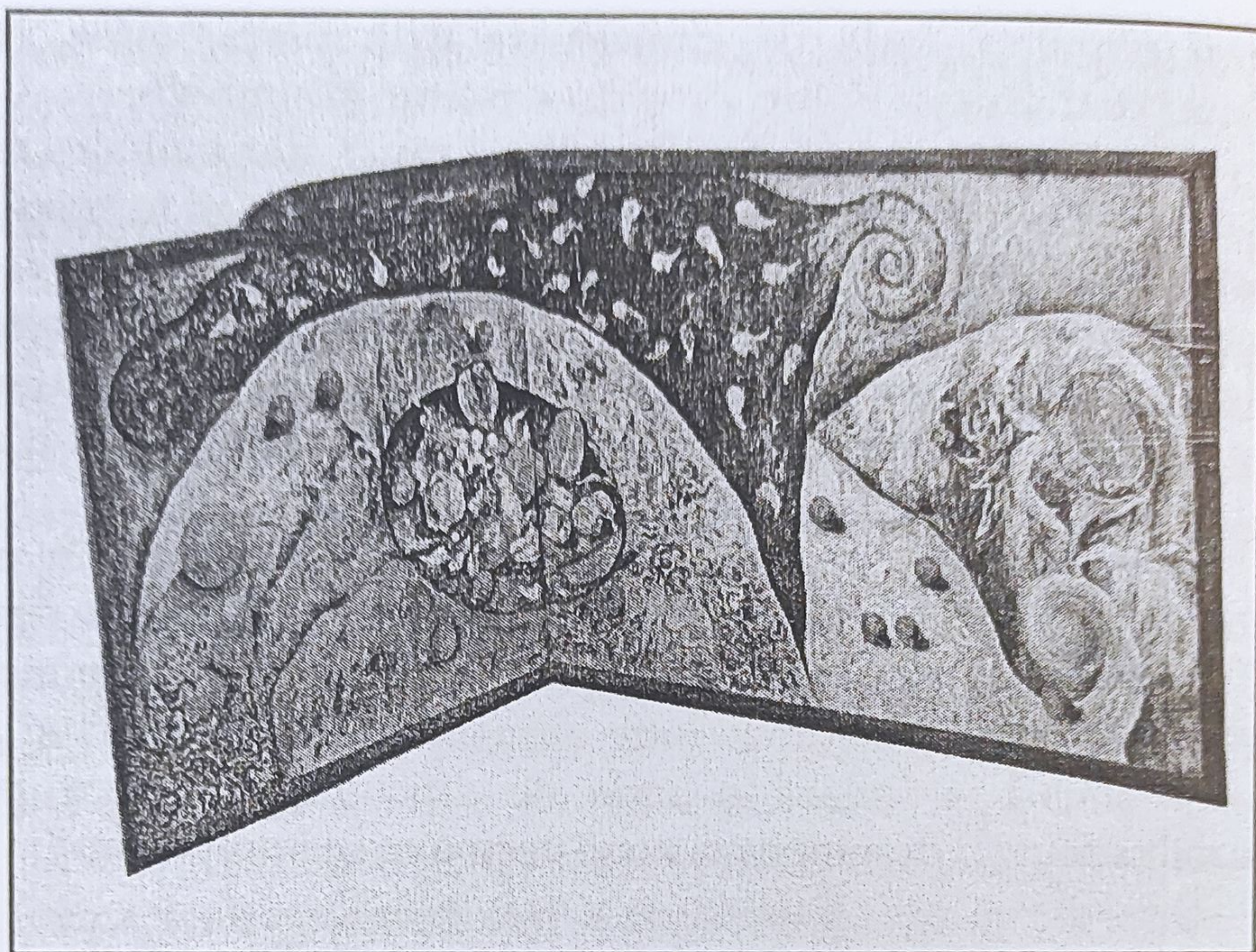
În accepția școlii antropologice engleze în câmpul semantic al ceremoniei intră orice complex organizatoric al activității umane care implică comportamente ce devin expresie simbolică a relațiilor sociale. Pentru Gluckmann ceremonia este categoria generală care relevă două subansamble distincte ce trimit la opoziția sacru-profan, cuprinzând:

- a). *activități rituale* ce se referă la *noțiuni mistice*;
- b). *activități ceremonioase* ce se referă la *noțiuni laice*;

Această poziție a fost corectată de cercetări ulterioare care au stabilit că orice fel de ceremonie, laică sau religioasă, exprimă elemente de ordin social integrate într-un scenariu.

Ilustrativ este exemplul ansamblului ceremonial al nunții tradiționale în care practicile alimentare (darurile și masa) solemnizează secvențe din desfășurarea evenimentului, conferindu-le gravitate, dar și nota festivă necesară.





1. Ioana Antoniu, *Masă*, ulei pe pânză, 110cm/220cm, 1994

Masa de nuntă cuprinde un meniu alcătuit după norme precise, ce urmează un anumit cod ceremonial, cu o succesiune a felurilor de mâncare și un comportament strict reglementat. Desprindem astfel o funcție importantă a alimentației ceremoniale aceea de a ordona acțiunile oamenilor, de a disciplina comportamentul uman în ocazii deosebite. Secvențele alimentare se încadrează în planul concret senzorial amplificând prin importanța lor valențele ceremoniei prin simbolica unor alimente ce trimit la credințe străvechi, prin ritualizarea actelor alimentare, transformând banalul act nutritiv, act primordial necesar supraviețuirii, într-un act cu numeroase și concludente repere spirituale în contextul unui ansamblu ceremonial.

O definiție a alimentației ceremoniale ar desemna sistemul de bunuri și practici alimentare, care prin tehnici de preparare speciale, mod de consumare și de comportament reglat de norme stricte, se detașează de cotidian contribuind la solemnizarea unor momente cu implicații accentuate în relațiile sociale.



Spre deosebire de alimentația ceremonială caracterizată de manifestări și semnificații convergente cu precădere în plan material sau social, alimentația rituală se cantonează în planul spiritual al vieții tradiționale. *Ritul* – constituit dintr-o singură secvență, reflectă în genere credințe de mare vechime și are la bază ideea stimulării unor acte magice presupuse a fi benefice pentru viața individuală sau a colectivității.

Se poate vorbi despre un rit ce se desfășoară în virtutea unei credințe magice, aparținând unor straturi arhaice ale gândirii populare, transpuse prin intermediul simbolismului alimentar în reprezentări sau imagini ce se referă la mitologie.

Alimentația rituală operează cu elemente ce posedă o simbolistică intrinsecă, sau cu acelea ce o dobândesc prin includerea lor în scheme rituale preconceptuate cum ar fi carnea animalului sacrificat ritual, colacii de botez, nuntă sau înmormântare.

Alimentația omului, văzută ca activitate simbolică, poate fi inclusă între aspectele multiforme ale practicii rituale, considerată magie dar și religie. Desigur, firescul proces mental ce determină orice act ritual este comun chiar actului alimentar, izvorât și întreținut prin eficacitatea magică a hranei, îndeosebi a plantelor alimentare, pregătite și consumate într-un anume context. În plus, contactul nemijlocit cu ființa umană, prin absorbția lor, conferă alimentelor o forță rituală deosebită. Identificăm totodată în alimentația rituală elemente ale principiului existent la baza multor rituri, numit *pars par todo*, partea are aceeași putere, aceeași eficacitate, ca întregul.

O bucățică de pâine sau colac mâncată ritual, o mică cantitate de lapte, miere sau vin absorbită în context ritual, conțin principiul activ al întregului cu forța sa de comunicare cu puterile superioare.

Asimilarea alimentelor deținătoare de sacralitate, argumentează funcția terapeutică a riturilor alimentare și le plasează în sfera strategiei de liniște, de depășire a momentelor existențiale ambigue, nesigure, confuze. Ele au reală valoare psihologică, prin contactul profund al omului cu alimentele, metodă eficientă de regăsire a echilibrului în fazele liminale ale momentelor de trecere: colacul de Crăciun sau Paște împărțit familiei și



vecinilor, turta, pâinea ruptă deasupra corpului copilului sau al miresei, oul mâncat în comun de noul cuplu, colacul oferit la ușa bisericii sau la poarta cimitirului. Prin construcție repetitivă riturile în care alimentele au rol preponderent sunt legate de circumstanțe temporale periodice – mari sărbători calendaristice, dar sunt prezente și în circumstanțe ocazionale ce trimit la momente de criză, dezordine, nesiguranță. Observăm atitudinea rituală față de alimente; omul nu mănâncă pentru că îi este foame, ci pentru că trebuie, pentru că așa este bine.

Actul ritual alimentar are, desigur, și implicații sociale, desfășurarea lui antrenând în genere grupuri mai mari sau mai mici de oameni, realizându-se rareori individual. Ritualurile relevă valori la nivelul cel mai profund. Oamenii exprimă ritual ceea ce-i impresionează cel mai mult, fiind relevate valorile grupului. Putem defini deci alimentația rituală drept sistemul de bunuri și practici alimentare al căror rol simbolic este utilizat în secvențe bine conturate în scopul comunicării cu forțe supranaturale.

Alimentația rituală este astfel o punere în acțiune a simbolurilor ce se constituie într-un limbaj codificat cunoscut și înțeles de întreaga comunitate.

Această idee deschide o nouă perspectivă de studiere a alimentației ceremoniale și a celei rituale care pot fi considerate fiecare în parte sau împreună. Oricum am studia cele două aspecte, ele nu se pot sustrage imaginarului, mai ales simbolismului imaginar.

Bachelard își întemeiază concepția generală despre simbolismul imaginar pe două intuiții – imaginea este dinamism organizator și acest dinamism e un factor de omogenitate în reprezentare. Deci, departe de a fi capacitate de formare a imaginilor, imaginația este forța dinamică ce deformează, reprezentarea fiind metaforică la toate nivelele sale.

Majoritatea celor ce analizează motivațiile simbolice, s-au oprit la o clasificare a simbolurilor în funcție de înrudirea mai mult sau mai puțin distinctă cu una din marile epifanii cosmologice.



Pentru Freud, simbolul este motivat de *lust* prinzip-ul ce se dezvoltă genetic de-a lungul axei digestive, fixându-se la nivel urinar și în sfârșit genital.

Pentru a studia simbolismul imaginar al alimentelor și ofrandelor rituale trebuie să ne angajăm pe calea antropologiei care atribuie acestor concepte semnificații complexe. Imaginarul este acest traseu în care reprezentarea obiectului se lasă asimilată și modelată de către imperativele impulsionale ale subiectului și în care reprezentările subiective se explică prin acomodările anterioare ale acestuia la mediul obiectiv.

Utilizând în principiu simboluri și gesturi codificate, specifice comunicării nonverbale, alimentația ceremonială și rituală oferă un generos câmp de investigație, în care pot fi identificate procese de comunicare și sisteme de semnificare, sisteme semiotice formate din semne cu o sintaxă proprie, deci cu relații specifice între ele, dar și cu contextul care poate schimba semnificațiile atribuite alimentelor.

De exemplu, *darurile* și *ofrandele alimentare*, mesele comune cu întreg limbajul lor codificat (alimente, gesturi, comportament) au evidente funcții metalingvistice, exprimă adevărate mesaje pe care oamenii și le adresează unii altora.

Comunicarea ce se realizează prin intermediul actelor alimentare nu funcționează însă numai la nivel uman, ci transcende spre ființe supranaturale cărora le sunt destinate mesajele.

Din această perspectivă gestul alimentar devine semn pentru membrii aceleiași comunități, care-l receptează, îl înțeleg și răspund conform modelelor culturale comune. De aceea o adevărată semiologie a actului alimentar, care repetă adesea modele arhetipale, ar putea ajuta înțelegerea mai complexă a valorilor culturale specifice unui grup.

Alimentația rituală - ceremonială poate fi abordată ca limbaj codificat, prin care oamenii comunică gânduri și sentimente, deci pentru decodificarea mesajelor trebuie luate în calcul coordonatele spațiale și temporale, deoarece spațiul și timpul pot influența schimbări în semnificația semnelor alimentare.



Pentru Freud, simbolul este motivat de *lust prinzip-ul* ce se dezvoltă genetic de-a lungul axei digestive, fixându-se la nivel urinar și în sfârșit genital.

Pentru a studia simbolismul imaginar al alimentelor și ofrandelor rituale trebuie să ne angajăm pe calea antropologiei care atribuie acestor concepte semnificații complexe. Imaginarul este acest traseu în care reprezentarea obiectului se lasă asimilată și modelată de către imperativele impulsionale ale subiectului și în care reprezentările subiective se explică prin acomodările anterioare ale acestuia la mediul obiectiv.

Utilizând în principiu simboluri și gesturi codificate, specifice comunicării nonverbale, alimentația ceremonială și rituală oferă un generos câmp de investigație, în care pot fi identificate procese de comunicare și sisteme de semnificare, sisteme semiotice formate din semne cu o sintaxă proprie, deci cu relații specifice între ele, dar și cu contextul care poate schimba semnificațiile atribuite alimentelor.

De exemplu, *darurile și ofrandele alimentare*, mesele comune cu întreg limbajul lor codificat (alimente, gesturi, comportament) au evidente funcții metalingvistice, exprimă adevărate mesaje pe care oamenii și le adresează unii altora.

Comunicarea ce se realizează prin intermediul actelor alimentare nu funcționează însă numai la nivel uman, ci transcende spre ființe supranaturale cărora le sunt destinate mesajele.

Din această perspectivă gestul alimentar devine semn pentru membrii aceleiași comunități, care-l receptează, îl înțeleg și răspund conform modelelor culturale comune. De aceea o adevărată semiologie a actului alimentar, care repetă adesea modele arhetipale, ar putea ajuta înțelegerea mai complexă a valorilor culturale specifice unui grup.

Alimentația rituală - ceremonială poate fi abordată ca limbaj codificat, prin care oamenii comunică gânduri și sentimente, deci pentru decodificarea mesajelor trebuie luate în calcul coordonatele spațiale și temporale, deoarece spațiul și timpul pot influența schimbări în semnificația semnelor alimentare.



Pentru a exemplifica trebuie să ne amintim variatele ipostaze ale pâinii care în contexte diferite determinate de spațiu și timp relevă semnificații diferite:

a). *Contextul nunții* – un timp și spațiu de sărbătoare conferindu-i conotații sărbătorești;

b). *Contextul înmormântării* – un timp și spațiu funerar.

Glisarea semnificațiilor se petrece desigur în limite bine stabilite. În esență ele se înscriu în același registru semiotic al pozitivului, al beneficiului, dar semnul în sine conține mesaje cu semnificații diferite. Pâinea și sarea, mierea și laptele, oul sau colacul, oferite de fată tânărului preferat, sunt decodate cu ușurință de membrii comunității, de la care se așteaptă un răspuns comportamental corespunzător. Deci semnul alimentar operează pe baza unor convenții sociale acceptate, emițând mesaje profund semantizate. În esență, alimentul depozitat de valoarea sa nutritivă, capătă o proiecție în imaginar corespunzătoare semnificației pe care i-a acordat-o omul.

Gilbert Durand spune că orice act alimentar este o transsubstanțiere, iar *împărtășania* este probabil, cel mai elocvent exemplu care, în cadrul alimentației rituale, ilustrează această aserțiune. Studiarea alimentației rituale și ceremoniale implică repera-rea și tălmăcirea simbolurilor concentrate în unele alimente, simboluri care, transpuse în reprezentări și imagini, sunt utilizate în structura ansamblurilor ceremoniale din obiceiurile populare. Numeroase alimente în stare naturală sunt investite cu calități ce le metamorfozează în simboluri. Printre acestea sunt laptele, mierea, oul, sarea, peștele, vinul.

Intervenția focului dă naștere unor alte alimente care de asemenea sunt investite cu multiple simboluri: pâinea, colacul, coliva etc. Se poate vorbi astfel de o gândire simbolică și o gândire tradițională, în funcție de conotațiile atribuite absorbției alimentare. Conform antropologiei moderne chiar și absorbția alimentară își are simbolismul ei.

De la Freud încoace se știe că lăcomia la mâncare este legată de sexualitate, bucalul fiind un reflex atribuit sexualității. Descoperim în anecdota cu Eva care mușcă din măr imagini care



ne trimit la simbolurile animalului devorator, dar interpretarea se poate face doar ținând seama de legătura freudiană între pânțelele sexual și pânțelele digestiv. Ascetismul este nu doar cast, ci totodată cumpătat și vegetarian. Consumarea cărnii de animal e întotdeauna conexă ideii de păcat, sau cel puțin de interdicție. Vegetarianismul este asociat castității, iar măcelărirea animalelor îl face pe om să se simtă impur. Căderea e așadar simbolizată prin carne, fie prin carnea care se mănâncă, fie prin carnea sexuală, marele tabu al sângelui unificându-le.

Bachelard citează un pasaj din Victor Hugo, în care pânțelele în general este considerat un burduf de vicii. Psihanaliza poetului vine să confirme rolul negativ pe care-l joacă la Victor Hugo cavitatea, pânțelele sau canalul de scurgere. E vorba de faimosul canal de scurgere din romanul *Les Misérables*, pânțele al orașului unde se cristalizează imagini de dezgust și groază. În toată opera lui, referindu-se la străfundurile mizeriei morale, Victor Hugo face apel la simbolismul cloacei, al spurcăciunii, la imaginile digestive.

O posibilă clasificare a alimentelor naturale ar cuprinde:

*Mierea*: considerată în vechile culturi aliment sacru, hrană a zeilor, în viața tradițională este alimentația copiilor mici și a bătrânilor, dar este element de bun augur în ori ce început; în apa primei scalde a noului născut se pune miere sau un fagure de miere, pentru ca acesta să fie bun și dulce, să nu fie urâcios. De asemenea, în cadrul complexului ceremonial al nunții se folosește mierea pentru conotațiile benefice pe care le are. Produs prin excelență natural mierea este analogul natural al celui dintâi aliment, care este laptele matern.

*Laptele*: este primul substantiv bucal al omului, existând o întreagă mitologie privind izvoarele de lapte și miere specifice Paradisului, fiind cele ce asigură fericirea deplină. Laptele matern apare și în mitul lui Demeter și al Herei, al cărei lapte s-a transformat în ambrozie. Puritatea laptelui este asociată inocenței infantile, având un semn benefic marcat explicit în riturile legate de naștere, nuntă, înmormântare.



*Oul*: arhetip cosmogonic, simbolul universal al nașterii și al nemuririi. Credințele românești spun că soarele e dintr-un ou. Limbajul lui simbolic nu se oprește doar la oul pascal, ale cărui conotații, argumentate prin vopsirea cu culoarea roșie a sângelui, sau prin încondeierea lui cu motive la rândul lor încărcate de simbolism, sunt în genere cunoscute. În schimbul de daruri și în ofrandele pentru morți, oul roșu este element central, relevând virtuți legate de reînviere și nemurire.

*Sarea*: simbol de puritate curățenie și perfecțiune, sarea apare în viața rituală alături de pâine, devenind semn al păcii și al ospitalității. Considerată sfântă, acest dar al zeilor are numeroase virtuți simbolice pentru evrei, greci, romani; este un simbol pozitiv, fiind înzestrat cu forță magică de îndepărtare a spiritelor rele. Semnificațiile multiple pe care le are se regăsesc și în povestea plină de tâlc *Sarea în bucate*.

*Peștele* este legat cu precădere de interdicții alimentare fiind singurul aliment de origine animală tolerat în hrana de post, în anumite zile. Considerat sacru la sirieni, peștele este în mitologia românească element cosmogonic fundamental. Textele biblice amintesc adesea peștele ca simbol al primilor creștini, al lui Iisus însuși potrivit inițialelor cuvântului IHTIS. De asemenea un rol important are și peștele mâncat de Paște după pâinea sfințită și înaintea oricărui aliment.

Ilustrarea proverbului *peștele cel mare îl înghite pe cel mic* apare în lucrările lui Bosch și Breugel. Peștele are întodeauna semnificația unei reabilitări, a instinctelor primordiale.

*Vinu* este băutura al cărei rol ceremonial și ritual se detașează în mod evident nu numai prin frecvența utilizării, dar mai ales prin multitudinea de semnificații străvechi și care prin consacrarea religiei creștine au căpătat un contur spiritual bine definit.



Este un element esențial al misterului Euharistiei, mentalitatea românească considerând pâinea și vinul ca hrană totală, simbol al belșugului.

Se folosește în riturile de înmormântare și cele legate de cultul morților – trupul mortului, coliva sunt stropite cu vin, fiind principalul element ritual în obiceiurile de înmormântare, cele ce conservă cel mai bine vechile obiceiuri.

Pâinea este un aliment cu valoare de simbol major, devenind element ritual și ceremonial dominant cu adânci semnificații în cultura populară, reprezentând finalizarea unui întreg ciclu agrar, considerat a fi un element total.

Importanța pâinii ca aliment este subliniată în rugăciunea *Tatăl nostru* – care evidențiază semnificația pâinii – materie dar și spirit, dublă determinare ca hrană a trupului, dar și a spiritului.

Transfigurată spiritual, pâinea reflectă existența omului înțeleasă prin prisma nașterii, morții și renașterii. În obiceiurile populare tradiționale pâinea este adesea simbol al divinității, ceea ce o detașează într-o posibilă ierarhie a reperelor simbolice din cultura populară. Ea este identificată cu anumite divinități în aspecte ale obiceiurilor de Crăciun sau Paște, de înmormântare sau de comemorare a morților, când pâine sau colaci special modelați primesc nume de divinități (Crăciun, Dumnezeu, Maica Precistă, Arhanghel) și sunt oferiți ca ofrandă rituală destinată acestora.

Putem presupune că practica de reprezentare a unor divinități prin aluatul de pâine, este anterioară creștinismului, care a identificat pâinea cu trupul lui Iisus, precizând clar simbolismul ei.

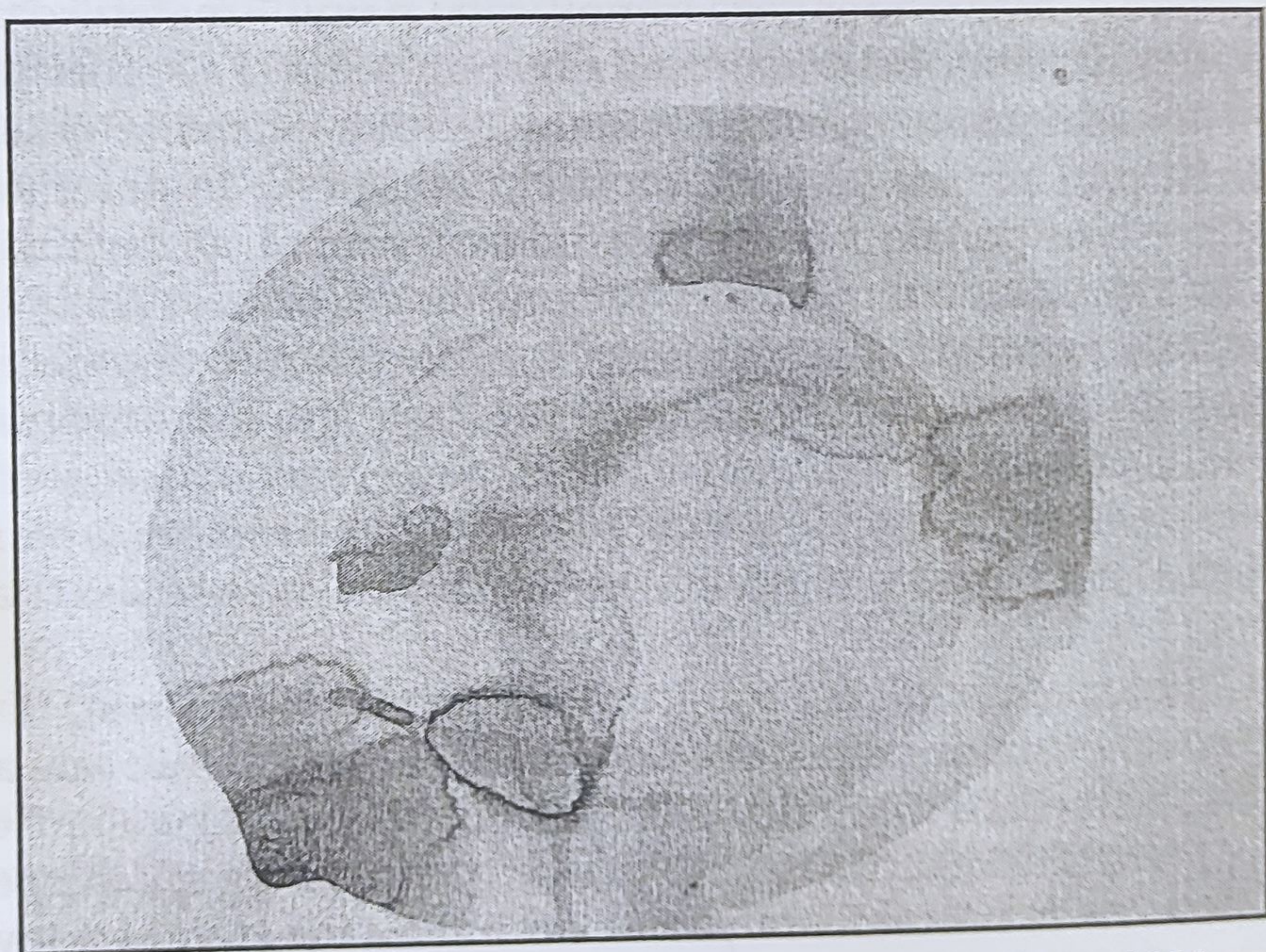
Varietatea exprimării plastice prin formele și ornamentele colacilor este remarcabilă în partea de sud a țării și în Moldova, zone unde forța religiei ortodoxe, preluând credințe străvechi, a perpetuat în cadrul cultului strămoșilor, practica transpunerii unei simbolistici polisemantice în materialul atât de maleabil al aluatului. Datorită plasticității deosebite din care rezultă o mare varietate de forme, adesea încărcate cu attribute estetice remarcabile, ornamentate cu rafinament, putem include pâinea în cadrul produselor remarcabile ale artei populare. Efemeritatea



materiei ca și a produsului finit nu au fost o piedică pentru a modela din nou pâinea și de fiecare dată, cu aceeași pasiune, reușind să accentueze prin forme și ornamente simbolistica ei.

Multe din ornamentele folosite ne amintesc sintezele plastice ale lui Brâncuși, sugerând ideea acelorași surse arhetipale de inspirație în realizările artistice.

Deși conștientă de perisabilitatea viitoarei realizări, femeia ce a modelat aluatul s-a străduit să reediteze motive cu semnificații străvechi, investind în această activitate cunoaștere, dar și creativitate. Frumosul devine într-o atât de mare măsură o necesitate a sufletului, încât ideea apropiatei dispariții a produsului nu este o piedică pentru o ornamentică cât mai atentă.



1. Ioana Antoniu, *Cercul*, acrilic pe hârtie, 50cm/70cm, 2004

*Cercul* este forma păstrată cu frecvența cea mai mare în modelările din aluat, imagine simbolică arhetipală, ce ne trimite la profundele rădăcini ale culturii universale. *Cercul* este înzestrat cu puterea de a apăra, semnificând veșnicia. Îl regăsim ca formă a colacilor în toate obiceiurile, dar mai ales în cele din



ciclul familial care apar în majoritatea zonelor, sub formă de cerc plin ornamentat prin aplicări de aluat, în unele zone apar sub formă de două cercuri concentrice (Mureș) sau trei cercuri concentrice (Vâlcea).

Despre simbolismul cercului, cu forța lui magică de apărare s-au scris numeroase studii în antropologia modernă, relevând complexitatea semantică a acestui semn arhetipal, considerat unul din cele patru simboluri fundamentale universale.

Școala românească de pictură a fost foarte activă în recuperarea modelelor universale de ordine simbolică, redescoperind valorile semantice ale cercului ca imagine a totalității universului, a veșnicei reîntoarceri, ce presupune înainte de toate prezența unui centru ca spațiu sacru de creație, iar pătratul ca simbol al naturii terestre, al realității.

Câțiva reprezentanți ai acestei mișcări recuperatoare sunt Horea Bernea, Paul Gherasim, Ion Bitzan, Sorin Dumitrescu. De-a lungul anilor 1969-1971 Horia Bernea, a părăsit total motivele din natură, se îndreptându-se spre o pictură de un stil abstract-expresionist și cultivând cu tot mai multă asiduitate desenul de tip conceptual. Tema *Hranei* avea să se configureze ca o serie pe parcursul cultivării mai asidue, începând din 1975, a studiilor de natură moartă – de viață tăcută.

Marea majoritate a naturilor moarte, *Hrana* sau *Merele*, sunt realizate pe o suprafață pătrată de dimensiune constantă 35 cm pe 35 cm, în afară de una sau două pânze cu *mere*, sau o monumentală *Hrană funerară*.

Importanța adaptării pătratului, ce păruse a se impune în cuprinsul evoluției operei de pictor a lui Bernea, era sesizată de un observator de profunzimea lui Nicolae Steinhard – când avea să scrie, în 1978, despre expoziția *Deal V*, în care pentru prima oară pictorul prezenta și o suită a « studiilor » pe care le realizase începând din 1975. Funcția restrictivă a cadrului, impusă de pătrat, de limită, îngrădire, semn, unitate, corespunde întrutotul traiectoriei interioare a viziunii picturale a lui Bernea. Că aceasta duce la o amplificare a puterii de interiorizare, este de asemenea indiscutabil, cum este și faptul că, inevitabil, printr-o importantă concentrare asupra subiectului, se relevă valoarea acestuia.



Dintre toate genurile picturii, natura moartă, prin acea aură de tăcere uimită ce-o zămislește în jurul lucrurilor, aură a tăcerii ce face, așa cum remarcă inspirația poetică a lui Rilke, «orice mișcare aici să se îndrepte spre repaos, să devină contur, iar timpii trecuți și cei viitori să se închidă în ceva infinit durabil», generează ideea de dăinuire, iar pătratul, ce vine să închidă cu mai mare strictețe geometrică, este în măsură a adăuga sugestia, tensiunea sublimă a confruntării staticului cu dinamicul. O coincidență tulburătoare, ce denotă cât de puternică este dorința de întoarcere a lui Bernea spre tradițiile cele mai adânci, spre origini – o constituie faptul că, abordând natura statică, el se îndreaptă spre cea mai veche ipostază a apariției acesteia în pictură: reprezentarea *merindelor*, a acelor bucate numite *dar de ospitalitate – xenion*, menționată de Vitruvius, sau a acelor *opsonia* (alimente, merinde), ce erau amintite de Pliniu cel Bătrân ca gen, în care pentru prima oară excelase pictorul Piraikos, așa cum de altfel am amintit în introducerea lucrării.

Câteva din numeroasele studii realizate de Bernea între 1976-78, pot fi considerate ca preliminarii ale *Hranei*, nu prin structura compozițională, ce se va desfășura cu vremea în câteva serii distincte, ci doar prin natura obiectelor reprezentate. Asemenea străduință de regăsire a modurilor tradiționale de evocare picturală, validate de un sentiment de uimire în perceperea esenței umile și cotidiene a lucrurilor, se poate descoperi și într-o *Hrană* din aceeași epocă preliminară a noului ciclu, pictură de o pură, maximă simplitate a compoziției: o pâine rotundă pe un ștergar romboidal înscris în fondul pătrat, de un luminos și egal gri, având la bază o fâșie de brun-negru-roșcat, cu mărunte, calme licăriri siderale. Picturalitatea acestei pâini o evocă pe aceea a detaliilor cu pâini de pe imensa masă de un alb imaculat a unei picturi de Zurbaran, *Sfântul Ulgo în refectoriul certosinilor*, din seria picturilor sale pentru Nuestra Señora de las Cuevas din Triana. Avem de-a face aici, de fapt, cu o ofrandă înscrisă în forma precisă a unui prapor, pâinea se oferă ca *panis vivus qui de caelo descendit*. Contemplatorul acestor avataruri nu se va putea opri să nu sesizeze în ele o rezonanță pur spirituală ce transcende materia propriu-zisă. Putem presupune că interpretarea e corectă deoarece



pictorul a scris sub câteva desene și acuarele pentru ciclul *Hrana* ca titlu *Hrana noastră cea spre ființă*. Modul de a simboliza al acestor lucrări este de a exprima imanența realului, de a topi încărcătura simbolică în însăși realitatea concretă. Concretețea realistă a acestor lucrări nu constă numai în imagine, în subiectul reprezentat, ci și în subiectul lor, în valoarea ontologică integrală, la care participă toate elementele existenței lor în care intră structura compoziției, culoarea, materia, lumina picturală sau tușa. Valoarea tușei, a întregii facturi picturale, a fost admirabil sesizată de ochiul de pictor al lui Paul Neagu. «Proprietatea picturii lui Bernea de a declanșa contemplația, meditația, prin însăși percepția totalizatoare ce-o impune lucrarea sa picturală propriu-zisă nu poate scăpa unui observator atent. Percepția estetică funcționează ca o condiție liminară: dincolo de acest prag estetic dacă spiritul privitorului n-ar fi condus mai departe, opera ar rămâne în stadiul hedonist al senzației. Ciclul *Hranei* s-a încheiat statornic în 1979, într-o primă bogată serie înscriindu-se, ca tip al *naturii moarte*, în acela ilustrat de pictura olandeză din primele decenii ale secolului XVII și cunoscut sub denumirea specifică de *onbijt* (însemnând nu numai un mic dejun, ci o masă ușoară la orice oră a zilei). Elementele compoziției sunt în această primă serie dispuse într-o tectonică de structură clasică, se înalță aproape monumentale, cu o anume exuberanță a formelor ce amintește de naturile statice ale lui Botero.

În seria următoare, desfășurată după 1981, compozițiile se se aglomerează, întinzându-se pe pânza întreagă, cu vremea elementele figurative pierzându-și identitatea, rămânând doar sugestii de fragmente de hrană, iar picturile dobândind fie un aspect de cumulări carnale și vegetale, fie o abstractizare monocromă de griuri pământii sau rozuri gri stinse și roșu opac. Impresionanta dezvoltare a structurii compoziționale din întreg ciclul e însoțită de o desfășurare nu mai puțin impresionantă de infinite resurse ale culorii și ale materiei picturale. Lumina emană din alburii și tonuri clare sau din tonuri sidefii, e stinsă și tainică sau roz alburiu ca o sugestie de înveliș cutanat.»<sup>30</sup>

<sup>30</sup> Theodor Enescu - *Ciclul de picturi Hrana*, Secolul 20., 11-12, 1981



Paul Neagu scria în articolul *Spiritualitate românească și audiență britanică*, din 1981, tradus de Anca Cristofovici pentru Secolul XX, nr. 11-12 din 1981, «În pictura lui Bernea tușele devin metafore. Ele nu sunt independente de orice datorie sau obligație și nici gregare; tușele lui nu sunt așternute la întâmplare și nici nu se nasc dintr-un joc elegant al culorii pe suprafața plană. Fiecare nuanță de roz fanat, gri plumburiu sau roșu sângeriș este pusă cu grijă, pânza abia fiind atinsă, ca într-un câmp gravitațional; sau este incizată de parcă ar fi fost grefată cu bisturiul. Pata de culoare-semn nu este niciodată scursă ca la un Pollock sau încustrată în granulația pânzei ca la Kitaj. Bernea folosește pensule fine pentru a transfera ușor, ca într-un zbor, pigmentul de pe paletă pe pânza netedă. Mișcările executate în procesul picturii se aseamănă cu cele ale unui toboșar interpretând o piesă solo, în vreme ce pictura odată terminată pare mai curând o sonată pentru pian în amintirea lui Dinu Lipatti. Fiecare mic pătrat de pânză devine o afirmare de tonalități. Petele de ulei diluat sunt montate – ca într-o bijuterie – cuprinse între tușe incisive și provocatoare. Pasta emană și se coagulează *ad infinitum*.

În cadrul naturilor moarte, merele ocupă un loc special. Rotunde, nenumărate, ele nu apar numai ca celebrări ale fructului-simbol, atât de frecvent în istoria picturii, cu sau fără implicații biblice, ci vorbesc și despre simpla voluptate de a reprezenta forme naturale rotunde sub înfățișarea acestui fruct pictural simbolic. Poate tocmai la polul opus se situează naturile moarte cu lumânări – hrană de Paște – unde o lumină misterioasă impregnează pânza în mod sesizant; sau naturile moarte văzute prin transparența pielii, înlăuntrul tegumentelor... ”

Artiștii continuă să manifeste un interes constant pentru resursele fascinante ale formatelor/ cadre, cerc, pătrat, ca pe o cercetare a limitelor ce trebuie cunoscute, transformate, texturate, colorate.

*Cercul* a reprezentat încă din antichitate ideea de perfecțiune în sens absolut: roata vieții, semnele solare, devenind semn astral în arta populară. Corelate cu simbolismul cercului sunt și modelările din aluat în formă de spirală. Mircea Eliade a



comentat sensul polivalent al spiralei, raporturile acestui simbol cu apa, fecunditatea, viața dincolo de moarte arătând rolul acestei imagini în riturile fundamentale ale diferitelor popoare.

*Crucea* este, ca și cercul, simbol fundamental al culturii universale, fiind atestată încă din antichitate. Tradiția creștină a preluat-o și a sacralizat-o, amplificând semnificațiile ei care sunt asemănătoare cu cele ale arborelui, ambele simboluri ascensionale, de comunicare în relația Cer – Pământ.

*Scara* este un simbol adesea consemnat în recuzita obiceiurilor legate de moarte în zone întinse din Moldova și Nordul Transilvaniei. Mitul ascensiunii la cer pe o scară este cunoscut în multe părți ale lumii, ea fiind una din numeroasele expresii simbolice ale ascensiunii. Mircea Eliade exemplifică, trecând prin filtrul științific, numeroase mituri și rituri a căror idee dominantă este scara ca mijloc de comunicare între cer și pământ, între lumea reală și cea mitică.

În același cadru ideatic putem așeza imaginea *păsării* realizată din aluat la obiceiurile de înmormântare. Necesitatea modelării păsării în anumite momente este circumscrisă fondului arhaic de credințe conform cărora, după moarte, sufletul se transformă în pasăre sau celor care afirmă că în drumul după moarte, pasărea este vehicolul care transmigrează sufletul.

Între modelele arhetipale figurate plastic din aluat, motivul *șarpelui* este adesea reluat pentru redarea formei sau a motivului ornamental.

Ca urmare a faptului că imaginile animalelor sunt familiare oamenilor încă din copilărie, Gilbert Durand considera aceste imagini ca fiind cele mai frecvente și mai comune ca produse ale imaginației. Această categorie cuprinde *ofrande* specifice ritualului de înmormântare.

O altă imagine cu valoare simbolică straveche este cea a omului, sau a unor detalii ale corpului uman. Omul a fost considerat în multe culturi vechi o sinteză a lumii, un model redus al universului, un microcosmos care îi reproduce la scară imaginea,



influențând un sens simbolic al vieții. În arta populară a fost remarcat numărul relativ redus al imaginilor antropomorfe și apariția lor mai mult sub aspect feminin, fapt explicabil prin geneza lor în mitul Zeiței Mamă, și prin implicarea unor arhaice credințe și rituri de fertilizare și fecunditate.

Una din cele mai răspândite reprezentări este aceea a mâinii, parte a corpului omenesc care a fost totdeauna recunoscută ca având sensuri revelatorii pentru ființa umană! metafora vieții și a morții având la bază binecunoscutul simbolism al gândului ce raportează viața la moarte prin reînviere. Semnificațiile colivei relevă fațete ale concepției despre viață și moarte a țaranului român, despre posibila continuare a vieții dincolo de moarte, și legătura dintre cele două forme de existență. Desprindem totodată conotația colivei ca jertfă pentru iertare, ofrandă sacralizată și sacralizantă, adresată celor morți în scopul captării bunăvoinței lor, dar și în ideea asigurării plecării lor definitive din această lume. Practica rituală funerară tradițională este de neconceput în satele românești în absența colivei; sunt de asemenea consemnări privind obligativitatea prezenței colivei nu numai în ritualuri legate de înmormântare, ci și în acte rituale practicate la date calendaristice fixe destinate tuturor morților.

Credința conform căreia cel ce mănâncă *colivă* preia din păcatele făcute în timpul vieții de cel mort este o formă de experimentare a legăturilor interumane de dincolo de moarte, explicând datoria morală a fiecarui participant de a mânca o cantitate cât de mică. Contactul sobru cu acest aliment, atitudinea ce o avem în prezența morții devin atitudini simbolice. Acest aliment depășește sfera nutriției metamorfozându-se în simbol cu valoare polisemică, nelipsit din practica rituală funerară.

*Pasca* este semnul alimentar al sărbătorii Paștelui, alături de ouăle roșii, cu specific creștin ortodox datorat valorii metaforice, atribuite procesului de fermentare a aluatului (în Euharistia ortodoxă pasca este preparată din aluat dospit). Aceasta poartă același nume cu pascha vechilor evrei, preparată din aluat nedospit ce se consuma în cele opt zile de Pesah, în amintirea



ieșirii din robia egipteană (izgonirea lor în miez de noapte fără ca aluatul să mai fi avut vreme să dospească).

Prescripțiile purificatoare sunt deosebit de atent respectate și când pasca este dusă la biserică; în zone din Moldova și Transilvania, ea este dusă în coșul de paște alături de alte alimente care prin consacrare religioasă capătă valoare apotropaică. Forța magică încorporată în pască este amplificată prin actul religios, ea primind puteri purificatoare echivalente anafurei. Oricum întreg contextul sacralizării ei conduce la ideea de purificare, corelandu-se cu simbolul renașterii și regenerării celor ce mănâncă din pască.

*Mucenicii:* Modelările din aluat ce poartă acest nume generic sunt ofrande funerare cu caracter sacrificial legate de cultul morților. În scenariul de reînnoire a timpului, la 9 Martie, apar mucenicii preparați, oferiți și mâncați ritual alături de focurile cu rol purificator dobândind conotații magice de influențare benefică a recoltelor. Simbolismul lor accentuat este conferit de compoziție (aluat, miere, nucă) de timpul ritual al preparării, de forme care sunt antropomorfe, sau rotunde, cât și de destinație, ei sunt oferiți la biserică, sau acasă copiilor, vecinilor, rudelor.

Practica consacrată de creștinism la prepararea și oferirea mucenicilor, la 9 Martie, are probabil resorturi în credințe precreștine legate de începutul anului agricol când oferirea de ofrande alimentare unor divinitați era obligatorie. Indiferent în ce perioadă a fost consacrat actul alimentar cotidian sau de sărbătoare, ritual sau ceremonial, se desfășoară sub un strict control social urmărind integrarea și inițierea în normele tradițional simbolice de comportament. Omul care se supune interdicțiilor prescrise se apropie de sacru și se depărtează de profan spune Durkheim, subliniind că omul nu poate intra în raporturi intime cu sacrul decât dacă renunță la ceea ce este profan în propria persoană. Necesitatea purificării interioare prin abstenența alimentară devine evidentă deoarece în esență postul este ispășire și penitență, dar și pregătire pentru comuniunea cu divinitatea.



În sacrificiu, artificiul ritual constă în absorbția alimentară a ființei ce intermediază comunicarea profanului cu sacrul, abstenența alimentară, prin purificarea pe care o realizează, deține rolul mediator în dialogul cu sacrul. Se poate face de asemenea o analogie cu ofranda rituală, plecând de la ideea că orice ofrandă presupune privațiuni. Asumarea postului prin trăsătura sa definitorie, renunțarea, creează cadrul includerii lui în marele sistem al ofrandelor rituale, caracteristic alimentației populare românești, ofrande prin care omul a încercat, în forme arhetipale de gândire, să capteze bunăvoința supremă, sau spiritele strămoșilor.

Ca limbaj ce facilitează comunicarea cu transcendentul privit din perspectivă semiotică, postul poate fi înțeles ca un sistem codificat de semne constituit din interdicții și prescripții cu semnificații polivalente în mentalitatea tradițională.

Un alt limbaj deosebit de codificat, și de asemenea cu semnificații polivalente, îl are schimbul de daruri. Numărul și calitatea darurilor vehiculate într-o comunitate pot constitui modalități de expresie a identității culturale, prin notele particularizatoare ce le confera ansamblul cultural.

Cele doua noțiuni, DAR și OFRANDĂ, în limbajul uzual ajung să fie uneori sinonime deoarece înțelesul lor în gândirea tradițională este fără echivoc diferit.

O analiză a obiceiurilor tradiționale din ciclul calendaristic, dar mai ales din ciclul vieții relevă faptul că fiecare trecere este marcată prin practici rituale sau ceremoniale menite să faciliteze contactele, comunicarea, practici ce au ca element principal oferirea de daruri și ofrande.

Se poate face următoarea precizare: pentru obiceiurile de botez sau de nuntă este mai adecvată utilizarea termenului *dar*, în timp ce pentru obiceiurile de înmormantare este mai potrivit sensul de *ofrandă* sau *jertfă*. În acest sens accepția darului este legată mai mult de menținerea echilibrului social, în schimb ofranda este legată de dorința menținerii relațiilor cu ființe supra-naturale, cu divinitatea.



Dacă numim darul – *contract social*, în accepțiunea lui Marcel Mauss – ofranda o putem numi – *contract cu transcendentul*. Darul intrând în sfera profanului, pe când ofranda în sfera sacrului, se observă totuși o întrepătrundere a sensurilor, o citire reversibilă a sacrului și a profanului. Remarcăm deci că orice ofrandă presupune privațiuni personale, renunțări, iar în relația cu divinitatea omul nu dăruiește doar alimente, ci gândul său, relevând valoarea spirituală a gestului.

Marcel Mauss subliniază și alte semnificații ale darului sesizând că: «a oferi un bun cuiva înseamnă a oferi din tine însuți, iar a accepta un bun de la cineva înseamnă a accepta din esența lui spirituală și din sufletul său.»

Darul este, de asemenea, o modalitate de exprimare a statutului social și a puterii economice, existând mai multe modalități de oferire a lui (muncă, urări, cântece etc.) dar principalul tip de dar este cel material. Obligativitatea de a merge cu daruri alimentare la femeia care a născut, la botez sau la nuntă face parte din codul de comportament propriu poporului român, în care schimbul de daruri este normă de comportament obligatorie. Faptul că în viața tradițională pâinea și vinul sunt elementele principale ale darurilor demonstrează că de fapt contează valoarea spirituală a darului, și nu cea materială, important este gestul oferirii lui, asigurând menținerea și întreținerea legăturilor dintre membrii ei.

Darul ca ofrandă oferită celor morți, și având un puternic rol ritual, apare în momentele cheie din desfășurarea unor scenarii ceremoniale, destinația ofrandei depășind limitele lumii reale, ea aspirând să ajungă în forme sublimite la divinitate sau strămoși.

Privind semnificația darului în ipostaza sa de ofrandă pentru divinitate, desprindem sensuri noi ale darurilor alimentare ce se oferă la colindat cetelor de feciori sau copiilor în cadrul sărbătorilor de iarnă, ce au ca semnificație simbolică înnoirea, regenerarea, trecerea, schimbări aflate sub semnul voinței divine. Darurile pentru colindători pot fi înțelese într-un câmp semantic lărgit. În această perioadă în care cerurile se deschid, distanța dintre om și divinitate se micșorează, iar colindătorii care îl aduc



chiar pe Dumnezeu în casele oamenilor nu sunt decât mediatorii ce primesc darul care ajunge la divinitate prin ei.

Colindele rețin imaginea mesei de Crăciun când se deschide cerul și Dumnezeu intră în casă odată cu colindătorii și se așează la masă cu gazda, realizându-se un imaginar contact cu divinitatea, mai ales prin darurile oferite colindătorilor ca mediatori ai comunicării.

De aceea sistemul ofrandelor este bine precizat, abdicarea de la el fiind condamnată de comunitate, în ideea ca pericolul nerespectării normelor de conduită individuală privind îndeplinirea obligațiilor poate avea urmări nefaste asupra tuturor. Oferirea de colaci și colivă, dar și a altor alimente rituale la date fixe într-un spațiu prescris: ușa bisericii, poarta cimitirului, posedă o valoare de contract în cadrul unui imaginar schimb de daruri cu strămoșii care, în schimbul unor daruri materiale, trebuie să arate bunovoință și eventual să acorde ajutor moral.

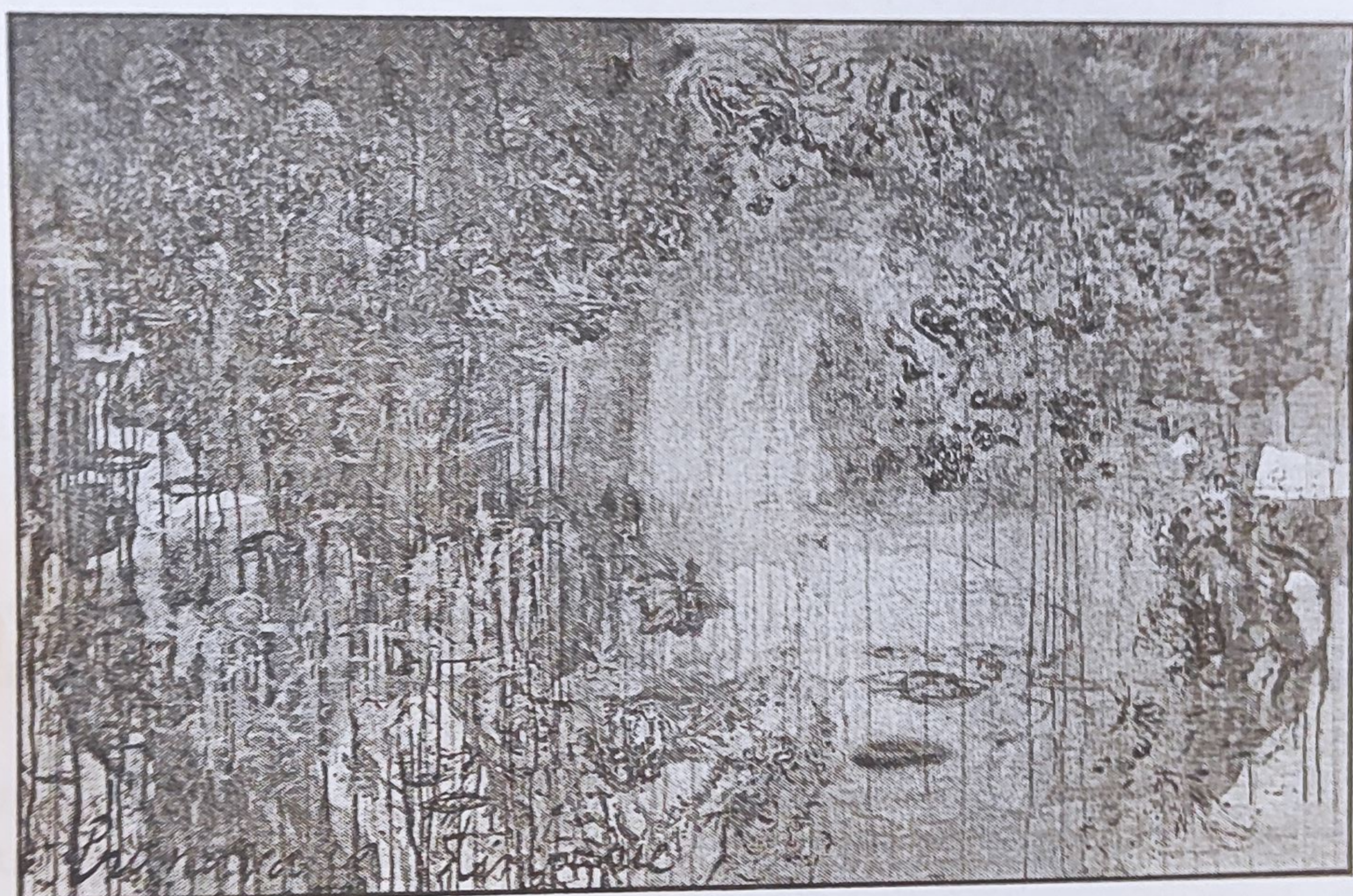
Însoțite de valoarea simbolică a luminii, de comportament și formule adecvate, alimentele depășesc condiția nutritivă și intră în sfera sacralului, reușind să medieze contactul oamenilor cu alte lumi. Exprimarea cea mai convingătoare a credinței în eficiența ofrandei rituale o constituie pomana, ea fiind un gest ritual caracteristic cu precădere vieții tradiționale și se desfășoară respectând prescripții și interdicții ce definesc un act ritual.

Substanța darurilor și a ofrandelor se relevă prin frecvența cu care sunt utilizate alimentele care prin simboluri și conotații rituale sunt transfigurate spiritual. Laptele și mierea sunt, bineînțeles, considerate arhetipuri alimentare.

Pentru țăranul român consubstanțializarea intermediată de darurile alimentare, semnifică totodată disponibilitatea remarcabilă pentru dialog și promovarea relațiilor sociale ca reflex al firii lui deschise și fundamental bune și totodată nevoia permanentă de a fi în dialog cu sacralul.

Semnificațiile ospitalității, înțeleasă ca formă a darului alimentar, mărturisesc despre disponibilitatea excepțională a poporului român de a dăruia de la simbolic până la dimensiunea de sacrificiu, expresie a umanității și religiozității sale profunde, exemplare.





1. Ioana Antoniu, *Primăvară timpurie*, tehnică mixtă pe pânză, 140cm/90cm, 2004



## 5. Hrană și hrănire în arta modernă și contemporană

Opera picturală posedă un gen de coerență care nu poate fi pusă în seama obiectelor dispuse în spațiu, și nici în seama subiectelor tratate, gen natura statică, portret sau peisaj. Este o coerență formală care ține de înlănțuirea elementelor picturale în spațiul pictural.

Opera ni se prezintă ca un complex figural și tonal care formează o totalitate intrinsec ordonată și echilibrată. Privirea parcurge această totalitate în așa fel încât elementele se cheamă și se leagă unele de altele. Această probă discursivă a privirii atestă coerența organizării ei. Opera picturală satisface, astfel, solicitările gândirii constructive, ca și solicitările imaginației noastre plastice, întrucât ea este dezvoltarea diversificată a aceleiași intenții formale.

Dar pe un plan mai înalt și mai larg, ea satisface solicitările intuiției, pentru că spațialitatea organizată a operei presupune adeziunea sensibilității, inteligenței și voinței: o lume de sensuri și de valori ni se oferă înțelegerii, o lume în stăpânirea căreia intrăm grație structurii formale care se dezvăluie viziunii noastre.

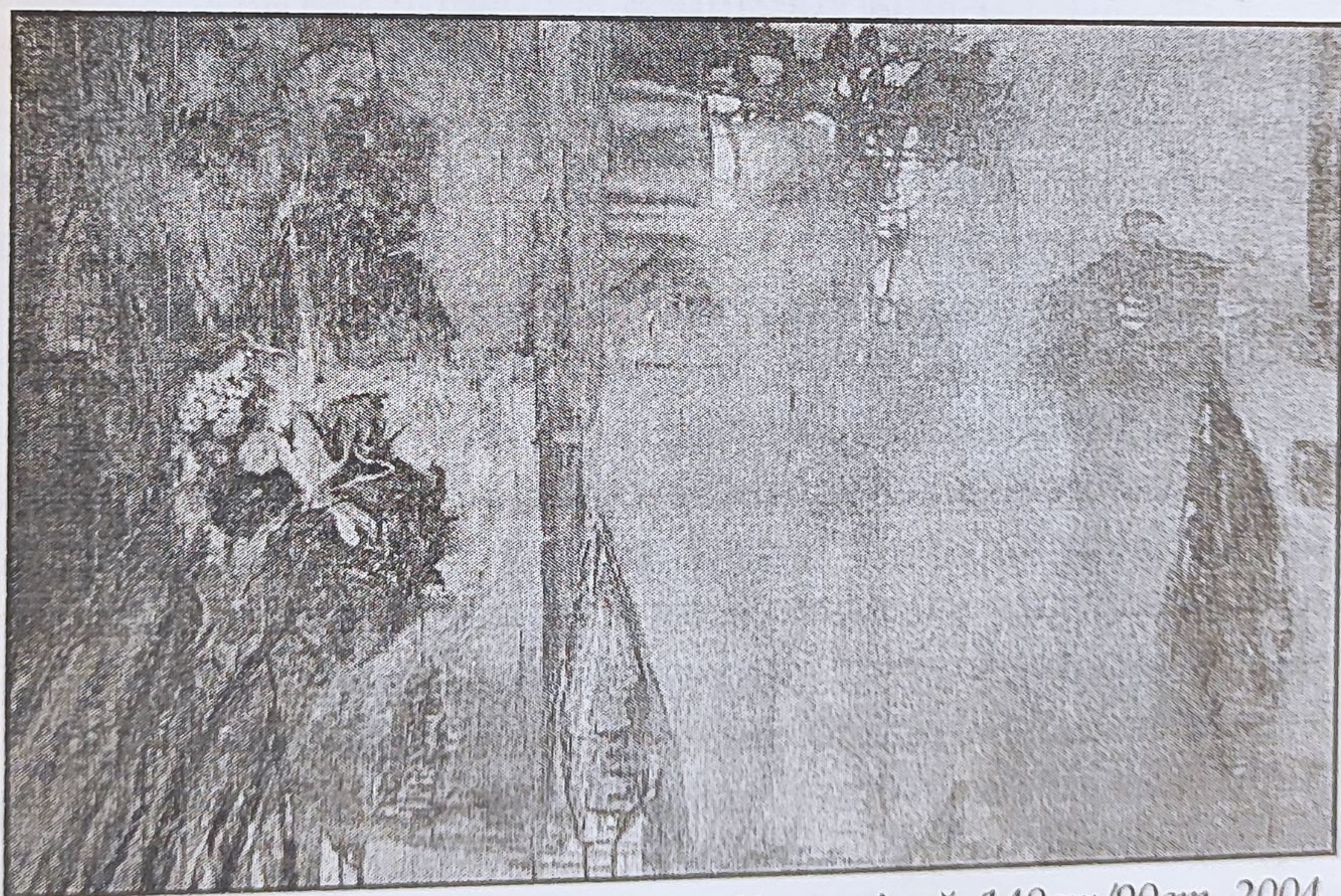
1. Ioana Antoniu,  
*Inventar de frumos 2*  
acrilic pe pânză,  
140cm/90cm, 2004







1. Ioana Antoniu, *Van Aelst 1*, ulei pe pânză, 140cm/90cm, 2004



1. Ioana Antoniu, *Van Aelst 2*, acrilic pe pânză, 140cm/90cm, 2004

Privind lucrarea *Natura moartă cu mere* de Cézanne, vom remarca modul în care schemele de organizare se diversifică și se echilibrează astfel încât să facă sensibilă unitatea spațiului pictural. Spațiul este discontinuu, articulat în profunzime prin



intermediul unor planuri distincte, dar ne apare, în același timp continuu întrucât este traversat de forme care combină diferite planuri: o perdea, o față de masă indică o înlanțuire, o torsiune dinamică ce traversează spațiul în profunzime.

Tonalitățile, de asemenea, sunt angajate în ritmuri care diferențiază și unifică spațiul animându-l. Culoarea roșie și aurie a fructelor ce se detașează pe o față de masă albastruie generează un anumit ritm tonal: aceste culori calde vin în întâmpinarea privirii noastre, dar ele sunt, în același timp reținute în profunzime, datorită afinității lor cu tonurile roșii și cu cele de culoarea bronzului din planul al doilea.

Aceste polarități și concordanțe, întrețin sentimentul unui joc echilibrat de opoziții și meditații, sentimentul unei lumi complexe și totodată concordante. Opera foarte organică a lui Cézanne, ar putea fixa în spiritul nostru ideea unei scheme formale care o susține, care face posibilă coeziunea spațială a părților și momentelor și răspunde solicitărilor imaginației noastre plastice. Putem spune că spectacolul pictural intră în rezonanță cu sentimentul existenței spațiale, cu semnificațiile sau cu valorile care i se atașează. O parte importantă a semnificațiilor și expresiilor pe care opera picturală ni le face sensibile, depind mai puțin de obiectele reprezentate sau de subiectele tratate, cât de maniera însăși în care formele se spațializează înaintea privirii noastre. «Tectonica cezanniană relevă un anumit spirit. Se vorbește de soliditatea, de densitatea lumii cezanniene. Această valoare nu ține însă numai de subiectele tratate de către un pictor, care de preferință, ne trezește interesul pentru existența lucrurilor, pentru substanțele lumii vizibile. Ea izvorăște înainte de toate, din puternica individualitate plastică a elementelor picturale susținute de un cadru de delimitare quasi-geometric»<sup>31</sup>

Dar se poate vorbi cu aceeași îndreptățire de vitalitatea, de dinamica latentă a lumii cezanniene, a cărei marcă o ghicim în rezonanțele multiple care atrag formele către forme, tonalitățile către tonalități, și care le împiedică să se fixeze în limite

---

<sup>31</sup> Noel Mouloud - *Pictura și spațiul*, Editura Meridiane, București, 1978, pag. 30.



prestabilite. De exemplu deschiderea unei fructiere prezintă o formă, o linie alungită mai degrabă decât eliptică, formă care intră în rezonanță cu formele circulare sau dreptunghiulare. Indiferent de maniera în care reprezintă sau sugerează lumea vizibilă, opera picturală ni se dezvăluie înainte de toate ca organism, ca ființă structurată. Ea integrează în spațiile sale coerente motivele variate de organizare pe care i le oferă figurile, mișcările și calitățile sensibile, favorizând astfel dezvoltarea actului viziunii și a imaginației constructive. O lume de semnificații se naște din experiența vieții, conduitei și spiritului nostru cu structurile cosmologice. Astfel, cu cât ne apropiem de regiunea în care fenomenul vizibil se află în raport direct cu vederea noastră, cu activitățile vitale sau spirituale orientate de către viziune, cu atât organizarea fenomenului va fi controlată mai net de formele semnificante. Structurile estetice care oferă viziunii un optim de disponibilitate și care sunt un fel de factor de mediație între sensibilitatea și activitatea noastră și figurile lumii vizibile, ocupă un loc privilegiat în domeniul formelor semnificante. În cadrul acestui context filosofic și în cadrul unei cercetări fixate asupra proprietăților fundamentale ale formelor semnificante, Noel Mouloud, în *Pictura și spațiul*<sup>32</sup>, evocă succint, aporturile *Psihologiei formelor*, ale *Gestalt-psihologiei*. Cercetările experimentale efectuate sub egida acestei școli s-au concentrat cu deosebire asupra existenței formelor în spațiul sensibil, asupra modului în care formele se prezintă percepției și *intuiției* noastre. Psihologia formei, după cum se știe, atrage atenția asupra proprietăților importante ale structurilor vizibile care nu sunt colecții arbitrare de elemente: termenii care le alcătuiesc sunt legați prin rațiuni de ordin formal. Nu putem percepe materialele în afara unei anumite forme, și nici să realizăm forma în afara unei dispoziții corespunzătoare materialelor. Aceste proprietăți ale structurilor vizibile prezintă o importanță deosebită pentru tectonica artei. Aspectul formal al efectelor picturale ține de înlănțuirea factorilor sensibili în totalități unificate.

---

<sup>32</sup> Noel Mouloud – *Op.cit.*, pag. 32.



În pictură, liniile, volumele și intervalele, culorile și valorile, luminile și umbrele formează complexe articulate și fără încetare diversificate. Aceste totalități nu sunt însă simple asamblări de termeni mutuali indiferenți. Dimpotrivă, relevă întotdeauna o rațiune internă de articulare și organizare: ele contribuie la configurarea economiei tectonice, plastice a spațiului pictural. În pictură, înlănțuirile sau îmbinările nu sunt câtuși de puțin indiferente expresiei însăși a operei. Ele contribuie la efectul pe care îl produce asupra sensibilității spectatorului suscitând emoții și imagini, furnizând gândirii, în același timp, motive de comprehensiune. Expresia tabloului nu ține de subiectul reprezentat, de obiectele figurate ci de aceste aspecte formale, cel puțin în parte. Matisse, printre alții, a insistat în mod deosebit asupra laturii formale a expresiei: „Pentru mine, expresia nu rezidă în patima care transfigurează o față sau care se va afirma într-o mișcare violentă. Ea există în întreaga dispunere a tabloului. Locul pe care-l ocupă corpurile, golurile dintre ele, proporțiile, totul are rolul său. Compoziția este arta de a aranja în manieră decorativă diversele elemente de care pictorul dispune pentru a-și exprima sentimentele„.<sup>33</sup>

Se poate spune că pictorul creează sau instituie un spațiu mai puternic structurat în raport cu spațiile experienței noastre obișnuite și că, grație organizării acestui spațiu, el ne permite să realizăm actul unei viziuni pătruzătoare și unificate.

„Pentru a ne forma o idee clară în legătură cu această valoare, totodată structurală și expresivă a spațiului pictural, este absolut necesar să suspendăm cel puțin provizoriu ceea ce în reprezentarea picturală aparține în chip decisiv subiectului tratat și sensului său, pentru a lua în considerație raporturile formale în ele însele. Pictura non-figurativă realizează efectiv această separație, întrucât ea pune un accent aproape exclusiv pe relațiile formale. În ceea ce privește pictura figurativă vom avea deseori prilejul să remarcăm funcția pe care, în această modalitate o dețin valorile formale, valori care se întrepătrund cu valorile asociate obiectelor, subiectelor sau temelor. Vom constata astfel că

---

<sup>33</sup> Matisse - *Notes d'un peintre*, Ed Hachette, Paris p.733.



obiectul fundamental al picturii rămâne acordul anumitor conținuturi sensibile cu spațiul care le înglobează și le articulează. Masele, contururile și tonurile vor deveni, astfel, conținutul percepției picturale. Aceste conținuturi se vor dispune și se vor delimita unele față de altele în funcție de raporturile tectonice sau plastice; ele se vor echilibra unele față de altele ca și cum ar fi prinse într-un cadru dinamic de forțe și tendințe, aceste conținuturi se vor înlănțui unele cu celelalte în funcție de desfășurări ritmice și armonice. Acestea sunt legăturile formale care ne fac sensibile, evident, raporturile spațiului pictural cu conținuturile pe care le înglobează."<sup>34</sup>

Stilurile artei sunt, de fapt, tot atâtea moduri de exercitare a acestei libertăți creatoare. O analiză amănunțită ne poate dezvălui modalitățile în care stilurile controlează marile polarități ale vieții formelor. Artele care figurează și fac să prevaleze legăturile reale ale formei știu să desprindă trăsăturile apte să intre în țesătura arhitecturilor formale. Artele care se îndepărtează de figurație conservă, la rândul lor, funcțiile expresive sau sugestive ale formei, menținându-se dincoace de limita în care s-ar putea vorbi de decorația pură; dar, fie că ele reiau la un nivel formal trăsăturile marcante ale existenței organice, fie că dedublează subtil valorile formale, ele creează pseudo obiecte, analogii ale vieții sau existenței. În tablourile lui Cézanne, spațiul este articulat într-o arhitectură de suprafețe, volume și planuri orientate. Reducând opera la această tectonică și la aceste configurații am avea doar schița unei organizări estetice. Opera cezanniană nu va putea fi înțeleasă în ceea ce are mai profund, dacă am reduce-o la această geometrie picturală. În realitate, este vorba de limitele organice, în permanență supuse presiunii interne a materiilor și forțelor, solicitării tonalităților și eclerajului. Această construcție tectonică și organică în același timp transpare cu deosebire în naturile moarte. Analiza contururilor, limitelor și schemelor de organizare nu poate descrie realitatea picturală a formelor. Aspectul acestora este dinamic, iar această dimensiune dinamică

---

<sup>34</sup> Noel Mouloud – Op.cit., pag. 49.



a formelor se manifestă în relațiile de echilibru și al stabilității, sau este redusă în mod predilect la expresie. Ca în maniera mișcării, dimensiunea dinamică nu este absentă ci onținută în economia formelor pictate. Nu se poate trata problematica limitelor picturale fără să considerăm, în același timp, faptul că direcția, orientarea privirii este un factor deosebit de important. Formele picturale nu se mulțumesc să ghideze privirea. Ele solicită, de asemenea, sentimentul activ al spațiului și anume în sensul că acesta se sprijină pe ele ca pe niște centre tendențiale, de orientare. Oricum, destinul structurilor picturale nu poate fi dedus din proprietățile lucrului inert care ocupă, geometric și fizic, lumea exterioară. Formele picturale sunt fenomene care solicită actele viziunii noastre și răspund scopurilor acesteia. Noel Mouloud, în *Pictura și spațiul*<sup>35</sup>, analizează lucrarea lui Paul Cézanne *Natură statică cu mere* accentuând următoarele aspecte: „.... Vom observa că formele se situează între anumite valori de stabilitate, al căror model ne este oferit de figura dreptunghiulară a mesei, și anumite valori de mișcare, valori susținute prin desfășurarea unei draperii sau a unui șervet. Pictorul amenajează configurațiile obiectelor în așa fel încât ele să participe, deopotrivă, atât la valorile de stabilitate, cât și la cele de mișcare, să marcheze o situație și să indice o orientare: grupajul fructelor schițează o formă încremenită și totodată, o înlănțuire orientată după forțele directe ale tabloului. În general, opera picturală nu introduce valorile de regularitate sau de simetrie, favorabile înțelegerii conținutului vizibil, fără să le completeze prin valori dinamice. Formele sunt astfel balansate, intervalele și greutatea lor reciprocă sunt concepute în așa fel încât să realizeze un echilibru dinamic. Ele prezintă, pentru liniile de forță imanente tabloului, puncte de plecare și de întâlnire, structura lor comportă un ceva nodal; ordonarea lor presupune de asemenea introducerea unor motive ritmice, astfel încât privirea să poată trece, progresiv, de la un punct la altul al tabloului. Acestea sunt proprietăți dinamice fundamentale.

---

<sup>35</sup> Noel Mouloud –Op.cit., pag. 85.



De alminteri, *Psihologia formei* ne propune să aprofundăm analogiile existente între proprietățile câmpului vizual și proprietățile pe care fizicianul sau biologul le asociază câmpurilor dinamice. Orice formă vizibilă va reprezenta, astfel, o stare de echilibru provizorie a câmpului energiilor fizice și biologice, stare pe cale să dispară în momentul în care apare un nou echilibru.

Din punct de vedere fenomenologic, ca un conținut al viziunii, fiecare formă relevă o multitudine de posibilități în sensul că anunță deplasări virtuale care își găsesc în ea punctul de plecare sau propriul lor termen. O artă tributară formelor viziunii cum este pictura, va putea astfel să ne redea cu mijloace proprii, imaginea mișcării. Pictorul va putea să înscrie în formele înseși regimul virtualităților, polarităților și orientărilor, care se adresează în mod direct viziunii.

În considerațiile sale asupra picturii, inspirat de *Psihologia formei*, Rudolf Arnheim evocă „mișcările fără deplasare, tipuri de mișcare care stau la baza impresiei dinamice; ele sunt de așa natură încât formele vizuale sunt sesizate ca tinzând într-o anumită direcție<sup>36</sup> și astfel încât să percepem forțele ca tensiuni dirijate sau mișcări în structurile imobile„<sup>37</sup>

Actul perceperii este considerat astfel *un act total*, condiționat deopotrivă în expresie și în conținut de factori de timp, de spațiu, de condițiile concrete în care se desfășoară.

El poate fi obiectiv, cum este la *noii realiști*, care încearcă să se elibereze de implicațiile sentimentale și chiar de ecourile unei informații culturale anterioare. Această nouă modalitate de percepere a spațiului nu se produce într-un vid total, ci este o variantă a realismului în general, o artă aparținând unui anume loc, unui timp precis determinat, unei anumite tradiții culturale. Semnul plastic, chiar și atunci când îl reproduce pe cel real, nu se poate elibera de condiționarea metaforică, pe care, declarat sau implicit, conștient sau nu, i-o atribuie artistul.

---

<sup>36</sup> Rudolf Arnheim – *Arta și percepția vizuală*, Editura Meridiane, București, 1979, pag. 336

<sup>37</sup> Rudolf Arnheim – *Op.cit.*, pag. 339



Interpretarea iconicului nu are cum să facă abstracție de semnificațiile filosofice, iar elementele din istoria culturii, modifică esențial perspectiva din care obiectul se oferă privirii artistului. Acesta nu ajunge la reprezentarea artistică și nici de aici la public, traversând un mediu neutru, un aer purificat de orice substanță care îi dă o anumită compoziție specifică. Diferențele de informație culturală și de temperament acționează împreună și asupra semnelor create de artiștii contemporani: naturile statice pictate de *noii realiști* sunt diferite de cele consemnate cu acuratețe de artiștii impresioniști, realiști sau de artiștii *pop*.

Halucinanta exactitate a obiectului din naturile moarte ale tinerilor pictori aparținând curentului *noii realiști*, este un rezultat nu numai al drasticei modificări a sensurilor obiectului, determinat de dezvoltarea fotografiei; ea nu ar fi fost posibilă dacă abstracționismul nu ar fi creat imaginea geometrică tăioasă, lipsită de orice mlădiere.

Pentru Richard Estes, reprezentant al noului realism, chiar și mărirea imaginii fotografice, este prea neclară: fotografia este o schiță ce trebuie folosită în crearea picturii, și nu un scop pe care și-l propune pictura. «Probabil că în măsura în care arăți mai exact cum ți se înfățișează lucrurile, în aceeași măsură arăți mai puțin cum sunt ele în realitate sau cum credem noi că sunt.»<sup>38</sup> Coincidența realității vizuale și a celei tactile se realizează, susține Estes, doar în planul gândirii speculative.

Natura moartă nu este un domeniu al imaginii neutre și al studiului preliminar, deoarece la noii realiști acțiunea prezentului imediat asupra obiectului se face simțită fără nici un echivoc. În primul rând, repertoriul imaginilor este foarte elocvent: cutia de conserve, automobilul, coșul de hârtii în care se zăresc facturile și notele de plată ale obiectelor vândute în rate.

Filmele din anii 60 ale lui Siegfried Kracauer foloseau imaginile străzii newyorkeze sufocate de grămezile de gunoi ca pe un decor capabil să evoce dimensiunile dramei moderne, ale depersonalizării produse de marele oraș.<sup>39</sup>

<sup>38</sup> Dore Ashton - *The Unknown Shore*, pag. 57

<sup>39</sup> Dan Grigorescu - *Aventura imaginii*, Editura Meridiane, București, 1982, pag 228



Pictura noului realism tratează subiectul astfel încât să poată sugera imediatul și tranzitoriul; deplasarea centrului compozițional, perspective active, decupaje neașteptate, chiar dacă au fost folosite și de impresionisti, dar nu în cazul naturilor moarte, care întrupau pentru ei ideea *permanențelor materiale*, singurele permanențe care rămâneau într-o lume unde schimbările neconținute ale luminii imprimă senzația de efemer.

Yvonne Jacqueline sau Bourgoyne Diller nu insistă asupra contururilor estompate pentru a sugera cumva neconținuta trecere a timpului care atacă tot ceea ce este material în această lume. Dimpotrivă: obiectul așezat în prim-plan lăsând să i se deslușească toate detaliile, structura materială însăși, dă impresia că artiștii își proclamă crezul în adevărul imaginii reale. Dar distribuția compozițională deliberat întâmplătoare e pusă în relație, de către comentatorii fenomenului, cu imitarea lipsită de pasiune a ecranului de televiziune, iar respingerea oricărei ordini logice, care să stabilească o ierarhie a importanței obiectelor, cu noul roman francez și cu filmele noului val al cinematografului francez din anii 60.

Robbe-Grillet scria, în 1960: «Lăsați obiectele și gesturile să se definească singure și lăsați prezența lor să prevaleze asupra oricărei teorii, oricărei explicații care ar încerca să le închidă într-un sistem de referință... Gesturile și obiectele vor fi *acolo* înainte de a fi *ceva*, și ele vor rămâne și după aceea, precise, inalterabile, etern prezente, răsărind de înțelesul lor.» (Julien Alvard, *Antagonismes*, catalog-eseu publicat de Muzeul de arte decorative, Paris, februarie 1960).

Spre aceste idei se vor întoarce foarte adesea noii realisti; ele vor suna ca un leitmotiv în opera lor teoretică și vor putea fi regăsite în viziunea lor asupra universului real. Don Nice, de exemplu, a pictat o natură statică cu napi al cărei scop mărturisit era să releve *lipsa de semnificație a banalei legume*; iar mijloacele de creare a acestei senzații erau consemnarea minuțioasă a detaliilor și plasarea subiectului în prim plan, așa încât să nu poată fi ocolită cu nici un chip de privirea spectatorului.



Despre o altă natură moartă, *Ouă* de William Bailey, s-a spus că amintește de pictura metafizică, «dar fără acel simț acut, exacerbat al volumului și al intervalului spațial».<sup>40</sup> Observație exactă, pentru că tocmai refuzând să impună artificii menite să dea impresia de volum și de plasare într-un spațiu tridimensional, «el scoate obiectul din domeniul metafizicului, adică din orice alt context în afara tranșantei lor prezențe în câmpul vizual».<sup>41</sup>

Lumea lucrurilor obișnuite, familiare, provenind din existența cotidiană, locul comun au reprezentat spațiul de manifestare a artelor vizuale, dominante în doctrina tradițională a realismului, din zilele lui Courbet până astăzi.

Împotriva unor asemenea opere s-au rostit acuzații diverse, s-a spus că autorii lor caută urâtenia, că nu știu să deosebească lucrurile esențiale de cele neînsemnate, că acordă o exagerată atenție detaliului lipsit de semnificație, că tonul descrierii e rece și că nu vădește nici un pic de emoție.

S-a vorbit despre urâtenia obiectelor pictate, rezultate din efortul de a prezenta lucrurile așa cum sunt ele într-un spațiu și într-un timp care pot să fie identificate cu precizie, în loc să aspire la o imagine a lucrurilor așa cum ar trebui să fie.

Se respingea, astfel, imaginea ca reflex direct al realității și se revenea la definiția tradițională a semnului plastic ca purtător al semnificațiilor generale.

Noii realiști îngustează limitele realității contemporane, mutându-le în universul realității imediate, la cercul de prieteni, la familie, la spațiul propriului atelier, al străzii pe care locuiesc.

Pictura substituie partea întregului și se apropie de obiect, până îl așează în prim plan, secționând un fragment și mai limitat al unui domeniu și așa foarte îngust, până la ultima reducere a spațiului familiar, asupra unor amănunte aparent lipsite de semnificație, cum ar fi spațiul de sub chiuveta bucătăriei sau, pur și simplu, podelele apartamentului, considerate a fi un subiect, un motiv vizual suficient și demn de pânzele lor.<sup>42</sup>

---

<sup>40</sup> Stephane Lupasco - *Les Trois matières*, Paris, 1960, pag 86-97

<sup>41</sup> Dan Grigorescu - Op.cit., pag. 229.

<sup>42</sup> Dan Grigorescu - Op.cit., pag. 230

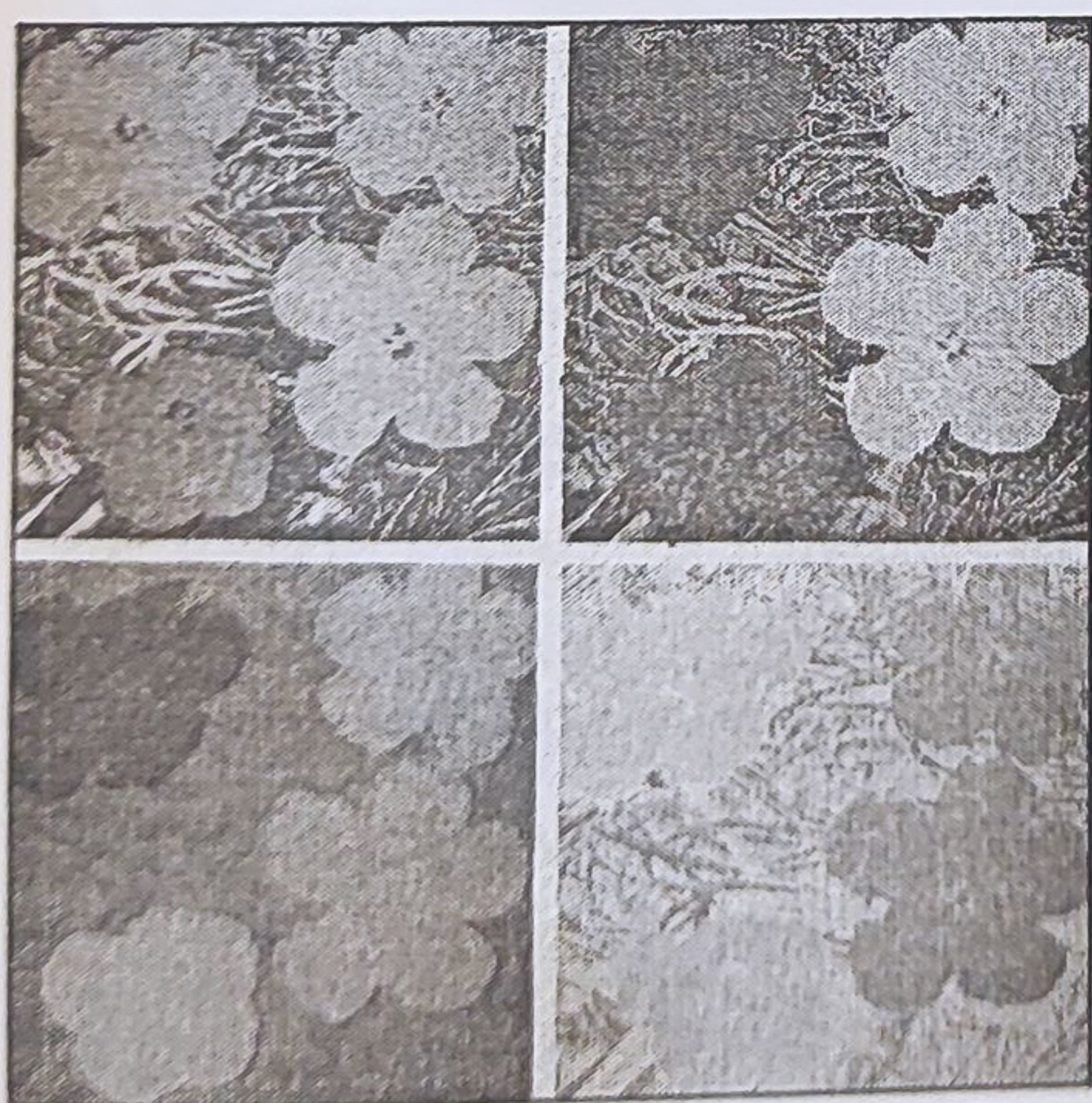


Linda Nochlin, una dintre cele mai atente comentatoare ale noului realism, ignoră semnificațiile includerii tehnicilor fotografice în procesul de reprezentare picturală; pentru că, asemenea aparatului de fotografiat și mai ales a celui de filmat, pictorul încearcă acum să atragă atenția asupra unor aspecte dintre cele mai obișnuite ale experienței cotidiene a omului modern.

Plasarea imaginii mult mărite în prim-planul compoziției echivalează cu emiterea semnalului *atenție!*

Tratarea contextului specific, a texturii și a densității picturale ca elemente esențiale pentru semnalarea existenței într-un moment istoric concret, este fundamentală pentru realismul secolului XX.

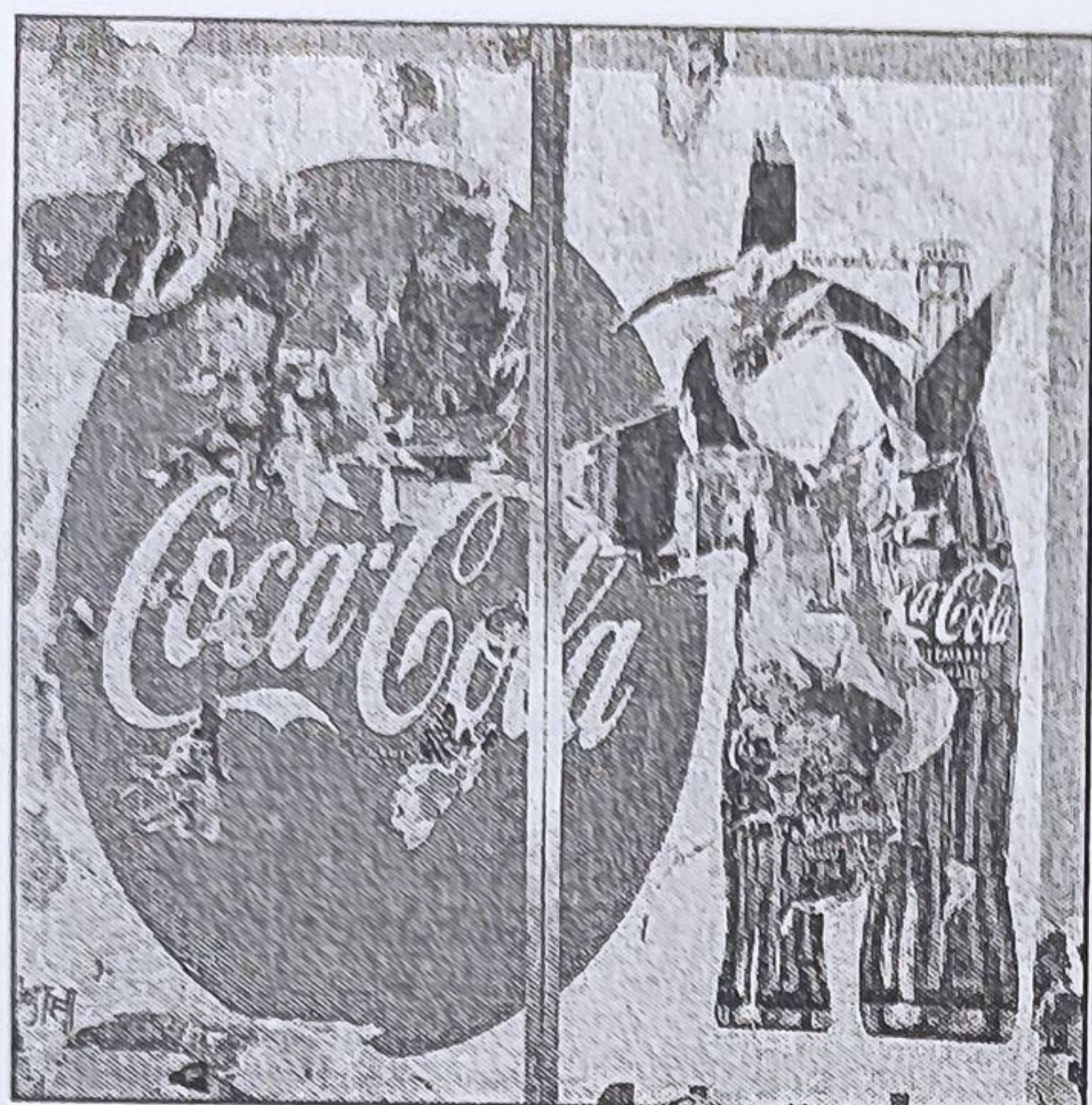
Imaginea picturii *pop*, cutia de bere *Ballantine* a lui Jasper Johns, supele *Campbell* ale lui Andy Warhold, au același rol, de a fixa mediul căruia îi aparțin semnele, embleme ale unei culturi populare, identificabile prin ele însele ca adevărate simboluri ale modului de viață american.



1. Andy Warhold, *Flori*

2. Andy Warhold, *Supa Campbell's*, 1962





1. Wolf Vasel, *Coca-Cola*, 1961
2. Wolf Vasel, *Pepsi-Cola*, 1961

Filmele lui Woody Allen insistă, de asemenea, asupra unor amănunte de acest tip, asupra mărcii Ketch-up-ului de pe masa restaurantului, a înghețatei pe care o cumpără un copil la colțul străzii, asupra reclamei cu litere uriașe, a băuturilor răcoritoare. Inscricția redevine element referențial, ea nu mai este asociată, ca în imaginile cubiștilor, unde titlurile ziarelor trebuiau doar să creeze senzația concretului, a materialității, și nu a ambientului istoric.

Într-o epocă în care banda desenată a devenit un fenomen dintre cele mai caracteristice ale sociologiei culturii, când agresivele *graffiti* din stațiile și de pe vagoanele metroului new-yorkez, sunt studiate cu instrumentele savante ale stilisticii artei vizuale; literele încetează să mai fie simplu ornament, cuvântul e reintegrat, ca martor al fenomenului istoric, în imagine.<sup>43</sup>

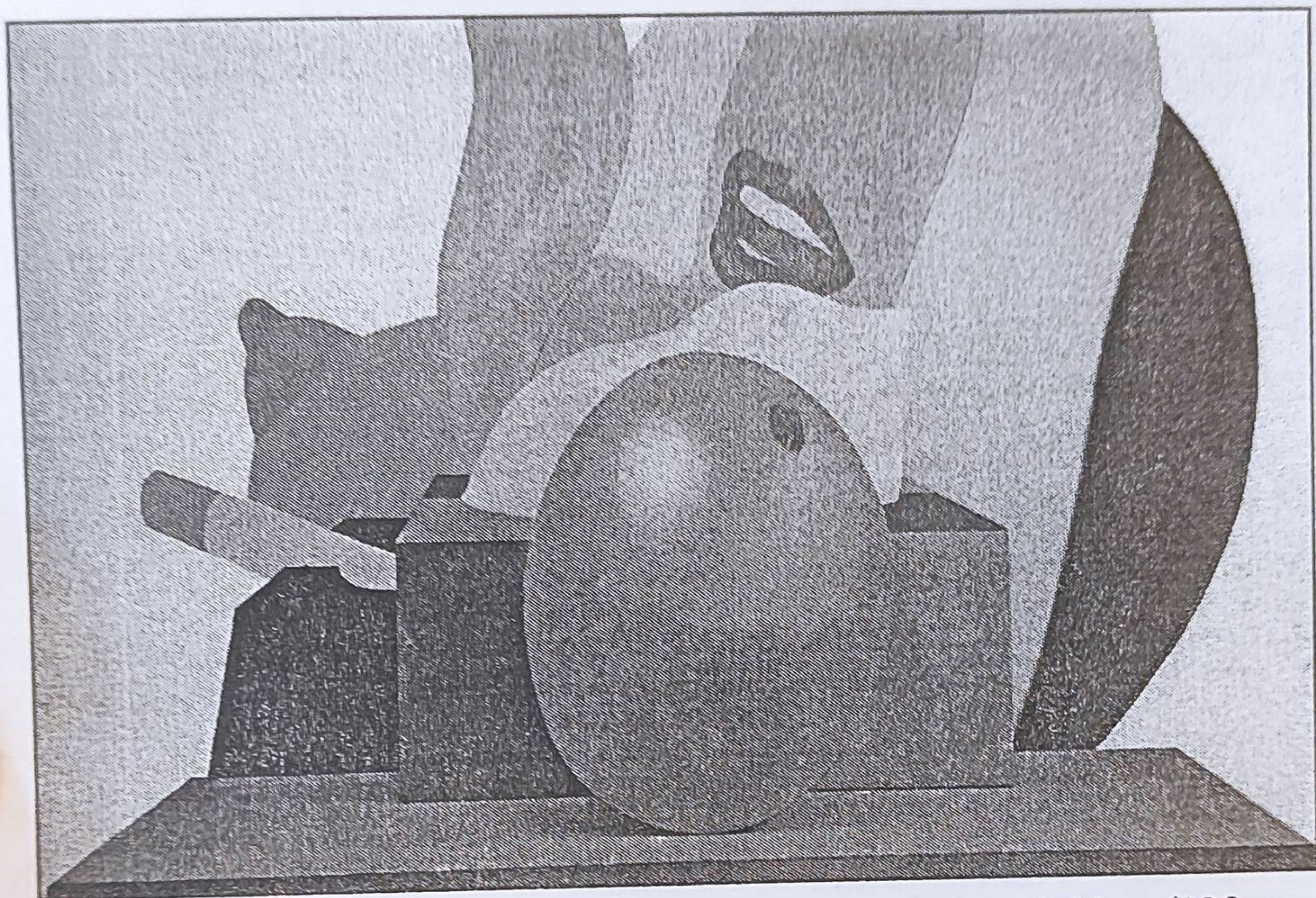
Nu numai în felul în care funcționează detaliile înăuntrul imaginii, ci și prin modul de a defini tonul și atitudinea artistului, *noii realiști* își dovedesc afinități cu cineștii avangardei.

Referirea vizuală abruptă, distanțarea și refuzul sentimentalismului, îi caracterizează pe toți deopotrivă. Pictorii și cineștii evită să se implice în tema narativă sau în conținutul

<sup>43</sup> Dan Grigorescu –Op.cit., pag. 234



simbolic și exclud, nu fără brutalitate, orice posibilitate de interpretare care ar echivala cu traducerea unui conținut al vizualului în alți termeni decât aceia ai propriei sale exprimări, sau cu reducerea lui la o suprafață transparentă sub care s-ar ascunde sensuri necunoscute.



1. Tom Wesselman, *Marele Nud American*, 250cm/380cm/130cm

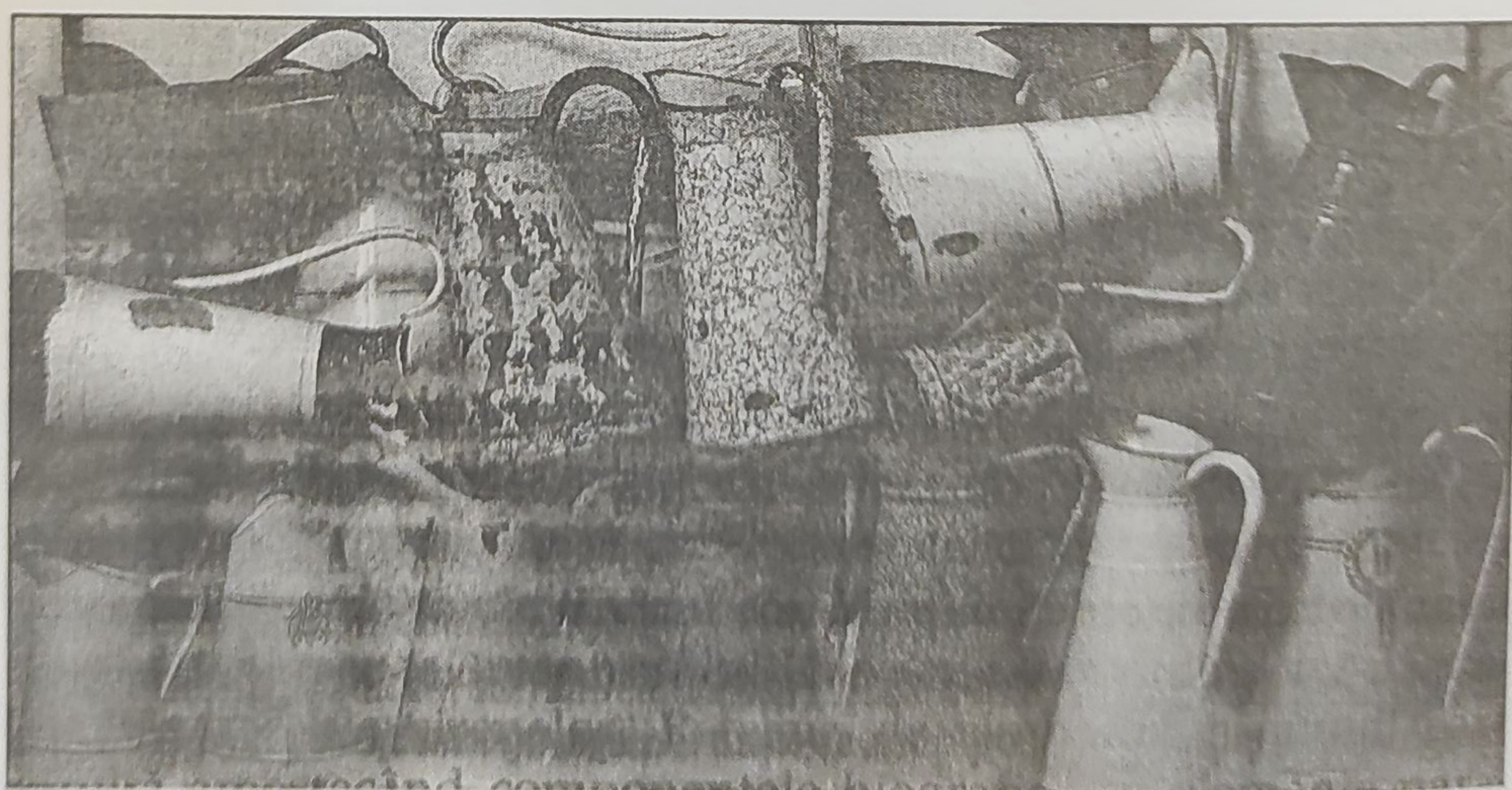
Atât *noul realism*, cât și cinematograful de avangardă tratează imaginea ca pe un mod precis de a face din obiectul artei un corp perfect vizibil, dens și opac. Orice element care tinde să străpungă suprafața obiectului și să scoată la lumină conținutul narativ sau implicația psihologică, e imediat pus între paranteze și asimilat cu suprafața continuă, opacă, fără fisuri, care constituie ea însăși totalitatea declarației estetice.





1. Wolf Vasel, *Coca-Cola*, 1961

2. Tom Wesselmanu, *Natură statică*, colaj, ansamblaj de obiecte, 1962



1. Arman, *Acumulări*, 1961



Burkhard Riemschneider și Uta Grosenick, în catalogul de artă contemporană *Art Now* publicat de editura Taschen, analizează fenomenul artistic specific anilor 1990-2000.

Din acesta am ales spre exemplificare câțiva dintre dintre artiștii care au avut ca proiecte de cercetare artistică surprinderea efemerului, a jurnalelor și a călătoriilor subiective, care recompun mental și mai apoi în spații picturale hărți imaginare, cu grădini luxuriante și cine romantice, evocând o disponibilitate continuă de hrănire spirituală.

*Franz Ackermann* (născut în 1963 în Neumarkt, Germania, ce trăiește și lucrează la Berlin), demonstrează că însuși contactul artistic cu prezentul poate fi manipulat, nu numai în fotografie, film, artă conceptuală, instalații, ci și în pictură. În picturi de dimensiuni monumentale, expansive, el operează cu sugestii care fac apel la percepția noastră despre lumea exterioară, în asociație cu structuri, culori, forme, iluzii și clișee. Sursa de referință în opera lui Ackermann este călătoria.

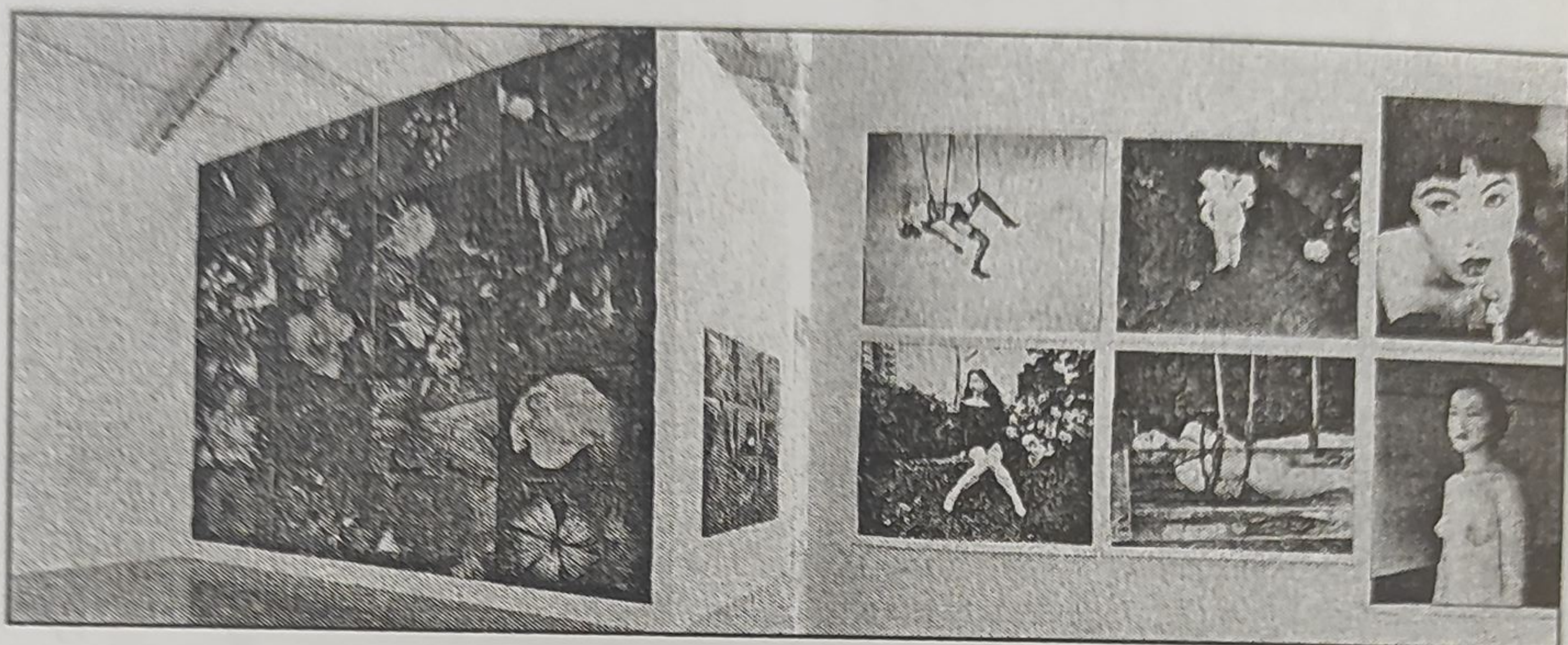
El a început să se dezvolte ca pictor la începutul 1990, în timpul șederii lui de un an în Hon Kong; au urmat apoi alte călătorii în Asia, America de Sud, și Australia. Contactul cu alte civilizații și culturi, a fost hotărâtor în creația lui artistică. Inițial el a făcut hărți mentale (mărime de buzunar) în acuarele, care deja indicau interesul lui, nu în copierea ci în *absorbirea* mentală a acestor regiuni culturale.

Înapoi, în atelier, el a lucrat la picturi care conțin desene cartografice, sau grădini explodate. Picturile individuale, cu notații culturale diverse, sunt adunate împreună de contururile și delimitările spațiale, sau aplicate direct pe pereți, legate într-o panoramă ca un cadru de film.

În proiectul «Songline», din 1998, el a proiectat un modul spațial portabil care se învâрте în cerc și desenează privitorului fotografii originale din reclamele de călătorii, ce cuprind plaje însorite, reclame la băuturi răcoritoare și cocteiluri exotice, juxtapuse cu fotografii din ziarele cotidiene, care dau o imagine despre lume, totul reflectat în suprafețe oglindite.



Consider că acest tip de concept plastic promovează un mod alternativ de hrănire, care propune o asimilare spirituală, făcând apel la reflexe de tip cultural.



1. Nobuyoshi Araki

*Nobuyoshi Araki* (născut la Tokio în 1940) a publicat câteva sute de albume de fotografie de-a lungul a 30 de ani. A devenit faimos cu prima sa lucrare «*Un voyage sentimental*», pe care împreună cu soția sa Yoko l-au publicat în 1971. Aceste serii de fotografii ilustrează o succesiune de momente banale, situații intime, din luna lor de miere. Yoko este surprinsă șezând în tren, dormind într-o cameră de hotel, mâncând. O nesemnificativă scenă de stradă fotografiată pe fereastra hotelului, sau pe peronul unei gări provinciale; toate întâmplările sunt documentate. Această expunere sistematică a vieții private a lui Araki atinge culmea în 1990, odată cu moartea soției sale care îi oferă material pentru viitorul album. Araki fotografiază maniacal fiecare moment al fiecărei zi. Yoko stând la masă, întinsă pe pat, facând primul pas pe stradă sau uitându-se la cer.

Fotografiile care au devenit emblematice pentru opera lui Araki sunt portrete de femei tinere, prostituate și eleve de liceu, fie îmbrăcate, fie nud, atârnate de tavan sau trântite pe pământ cu mâinile legate sau angajate în actul sexual. Aceste lucrări nu au cu precădere intenția de a exprima erotismul sau supunerea ci de a explora mai degrabă o estetică a unui adevăr fictiv. Ele arată femei care rămân de neatins în pofida supunerii, frânghiilor sau durerii. Se pune accentul pe o poză și doar arareori pe semnificația devenită



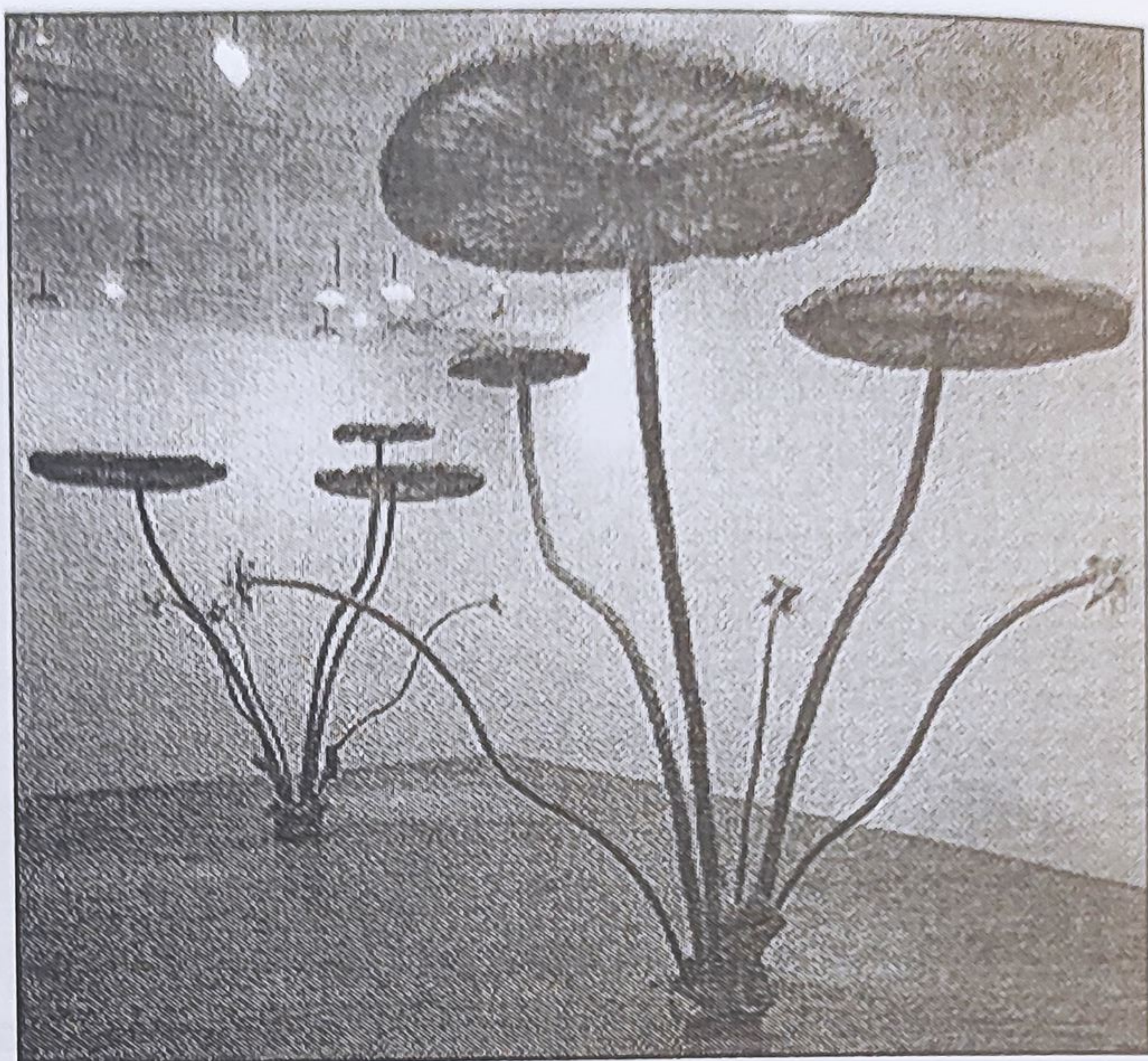
erotică prin prezența camerei, confruntând privitorul cu o arogantă lipsă de pasiune. Marele număr de fotografii și publicații produse de Araki, indică faptul că pentru el actul fotografiei reprezintă o afacere cotidiană ca și *hrănirea* și sexul. Ele dezvăluie prin trivialitatea și vitalitatea lor natura intimă și publică a trecerii timpului. Această uimitoare serie de fotografii atinge un sens mai adânc, al unei arte total sincronizate cu durata vieții așa cum e ea trăită.

Lucrările *Cosimei von Bonin* (născută în Mombasa, Kenia, ce trăiește și lucrează în Köln, Germania) își au originea în tensiunea creativă dintre valorile personale, subiective și sociale. Printre subiectele instalațiilor, obiectelor, filmelor, videoclipurilor apar asocierile discursive și influențele externe, care dau sens lucrărilor. Acestea includ alți artiști precum și mediul social din imediata apropiere.

În prima ei expoziție, din 1990, prezintă baloane explicative, înscrise cu numele datele de naștere și expozițiile de debut ale artiștilor care participau în legendara expoziție a lui Harald Szeemann, *Când atitudinea devine formă*, din 1969. « Tema primei expoziții » e considerată ca un punct de plecare biografic și legată de evenimentele recente din istoria artei. Cosima von Bonin folosește adesea propriile expoziții ca pe un forum de prezentare a operelor prietenilor și colegilor, ocazii legate de evenimente sociale cum ar fi: concerte, filme, mese luate împreună, discuții, expoziții. Această manieră deschisă provoacă de fapt mecanismul de prezentare a artei, creând o încrucișare între artele vizuale și alte activități artistice. Cea mai recentă instalație, *Leul în pădurea de bonsai*, din 1997, are o atmosferă teatrală, îmbogățită cu metafore subiective care resping explicațiile raționale și clasificările specifice, oferind chei de lectură multiplă.

Această atitudine care se oferă pe sine nu doar receptorului ocazional al operei de artă, ci mai ales colegilor de breaslă cu care împarte bucuria experienței estetice, mi se pare că vine dintr-o veche tradiție a ospitalității, a bucuriei de a dăruia, a unei comuniuni spirituale.





1. Keith Edmir

Sculptorul american *Keith Edmir* (născut la Chicago în 1967, ce trăiește și lucrează la New York USA), pune în evidență forța narativă a unui realism obiectiv identificabil, împotriva minimalismului sau abstracțiunii.

Înainte să devină artist, a lucrat în industria filmului ca expert în efecte speciale, folosind aceste experiențe în imaginile și metaforele pe care le creează uneori, ca efect hiperrealist, și câteodată ca rezultate biomorfice, suprarealiste.

El neagă deliberat interpretările ambigue ale sculpturilor sale, dar un aspect care poate fi considerat central în opera sa este dezvoltarea și studierea unor experiențe traumatice din copilărie.

Lucrarea sa din 1995 numită *Siren*, de exemplu, un soclu argintiu susținând două gigantice megafoane făcute din rășină sintetică, amintește de sirena unei fabrici care l-a torturat cu zgomotul îngrozitor în timpul copilăriei în Ghicago. Titlul amintește, de asemenea, aventura lui Ulise cu fascinantele dar mortalele cântece ale sirenelor. Rețeaua de simboluri și aluzii care rezultă amestecând componentele biografice cu elemente narative, istorice și mitologice, funcționează într-un stil postmodern tipic.



Combinarea de surse diferite poate fi de asemenea urmărită în lucrarea sa *Jill Peters*, din 1998. Figura în mărime naturală făcută în ceară albă reprezintă fără echivoc o liceeană americană, dar pantalonii strânși pe corp și pulovărul rulat pe gât e adoptat după un sex simbol notoriu al anilor 1970.

Din nou diverse mituri ale vieții cotidiene se acumulează și dialoghează într-o enigmatică simbioză.

*Jill Peters* poate să rezulte dintr-un uimitor vis cotidian dar e încărcat de asemenea cu o notă de exotism sublim.

Tipică pentru lucrările lui Keith Edmir este surprinderea senzualității și înflorirea tipic feminină pe care artistul o extinde și asupra plantelor și a florilor, într-un mod de structurare a imaginii supradimensionate utilizând o manieră postmodernă, în lucrările *Victoria regia, prima noapte a înfloririi, a doua noapte a înfloririi* din 1998 și *Floarea soarelui*, din acrilic și polimeri, cu o înălțime de 333 cm – 107 cm, expusă la Muzeul de Artă contemporană din Tampa, Florida, USA.





Gary Hume (născut în 1962, Kent, Anglia), preferă ca subiectele picturilor sale să se regăsească în obiectele banale din viața de zi cu zi și din cultura populară. El folosește culori lucioase, de uz casnic sau industrial, schimbând suportul pânzei cu cel al aluminiului și coli de melamină. Prima sa serie de lucrări cuprinzătoare, numită « Dors », între 1988-1992, reproduce ușile batante din spitale și clădiri publice. Mărimea picturilor, pe format rectangular și în câteva cazuri circular, corespunde mărimii reale a ușilor la care se referă. Din punctul lui de vedere, picturile pentru uși sunt o confruntare cu diferența dintre reprezentare și ceea ce este reprezentat. Urmând o scurtă perioadă în care a creat lucrări precum *Casnica*, în 1992, din chiuvete și rețele de sârmă, și a făcut un video *Eu ca regele Knut*, Hume se întoarce la pictura figurativă. Picturile sale reproduc siluete precum desene preluate din cultura pop, reproduse în periodice și cărți de artă, reviste de modă, pe care le pregătește pe film de format A4. Întrebat despre cum selecționează subiectele sale, a mărturisit că le alege datorită capacității de a descrie frumusețea și sentimentele. Aceasta se vede foarte clar în picturile după fotografii ale sculpturilor de pe stadionul Olimpic din Roma, construit de Mussolini, (*Hero*, 1993, *Vicious*, 1994, și *Love Love's Unlovable*, 1994).

Această preocupare este de asemenea evidentă în portretele de femei, picturile cu plante sau animale și chiar în lucrările lui abstracte, ambigue psihologic, care uneori amintesc de testele Rorschach. În toate aceste lucrări Hume atinge conștiința unui fapt, balansând între trivialitate culturală, emoție și frumusețe.





### 1. Wolfgang Tillmans

Wolfgang Tillmans (născut în 1968 în Remscheid, Germania), câștigător al premiului Turner în 2000, devine cunoscut, în anii 90, pentru fotografiile de tineri făcute în, mediul lor social, în cluburi, la parada iubirii de la Berlin, Convenția protestantă de la München, fiind adesea considerat ca o persoană care documentează propria lui generație; cum se îmbracă, ce mănâncă și beau, ce preferințe sexuale au. Compoziția artistică a fotografiilor și conținutul lor enigmatic contrazic o completă intenție documentată.

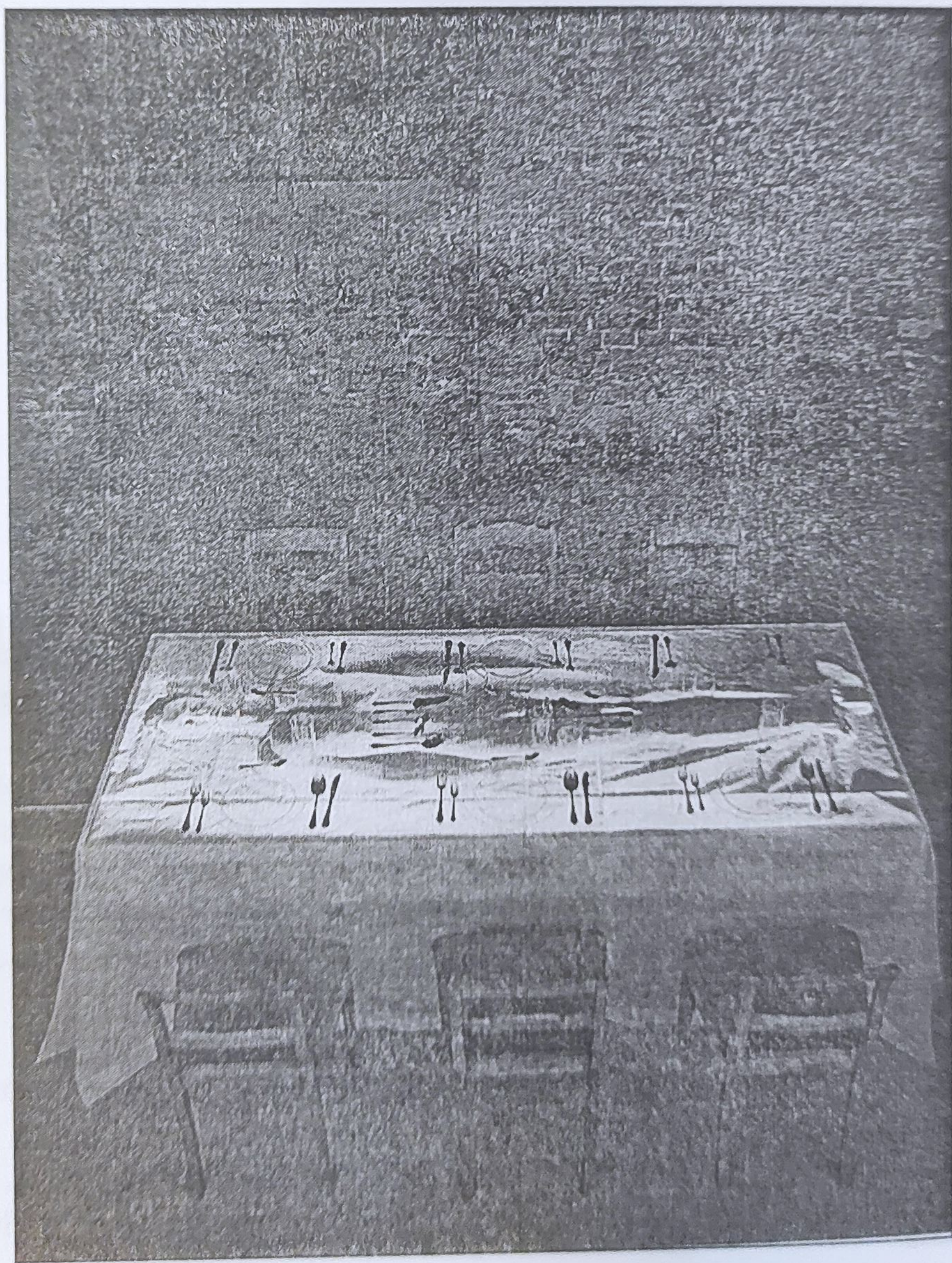
Aspecte ale personalității tinerilor din fotografiile lui răzbat dincolo de încercarea definirii unui stil global al generației.

Adesea lucrările reflectă și ambiguitatea unor coduri, ca acelea ale îmbrăcămînții, negând alinierea ca pe o clasificare socială.



Prin portretele sale Tillmans se preocupă și de subiecte cum ar fi arhitectura sau natura statică.

Începând din 1991 a produs o serie de aranjamente pliante, în care alături de calitățile formale, drapaje și compoziții cromatice, obiectele prezente relevă un potențial narativ care amintește de *der jinturile* (mese ușoare luate în timpul zilei) micilor olandezi.





De la primele decupaje până la incintele luminoase, opera lui *Patrick Raynaud* se articulează în jurul noțiunii centrale de deplasare (propagarea artei, transport, schimburi...), în jurul reproducerii și al comerțului cu opera de artă, trecând prin odiecte cotidiene, sau prin memoria culturală, opere ale trecutului revăzute de artist.

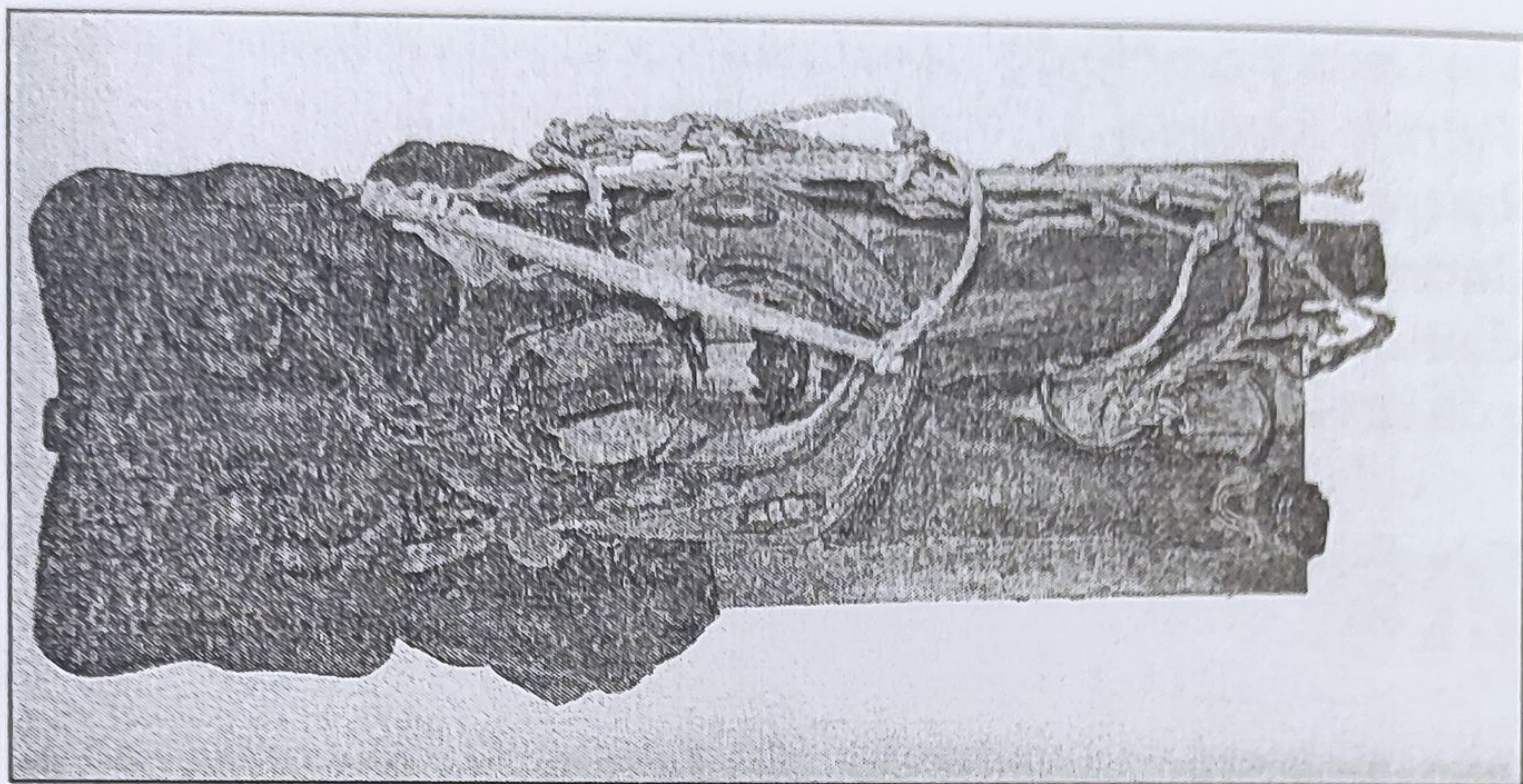
Utilizarea de obiecte industriale manufacturate, containere, bazine, mese, valize etc., confruntate cu imagini atemporale, capodopere artistice, corpul uman, pun în scenă sisteme de contraste care alătură trivialul și sublimul, cotidianul și metafizicul, cristalizând totodată mecanisme și întrebări ale epocii noastre.

Odată cu instalația intitulată *Pictură, lumină*, Patrick Reinould își împinge reflexivitatea referindu-se la clasificările promovate de istoria artei (*Lecția de anatomie*, 1991), referindu-se de această dată într-o manieră care nu mai deturneză sensul picturii marilor maeștri, ci pe acelea ale contemporanilor, prin intermediul practicilor monocrome.

*Fabrice Hybert*, (născut în 1961) a reușit în 15 ani să creeze o operă proteiformă și coerentă, în care se operează cu contraste, glisând între desen, pictură, sculptură, instalație, fotografie, video, și chiar performance. Fabrice Hybert practică arta ca *spațiu gândit*, într-o manieră bazată pe o mutație continuă a formei, materiei, ideilor. Picturile sale sunt suprafețe pe care artistul acumulează, desene, schema unor proiecte, obiecte enigmatice. Acestea sunt locurile de acumulare unde opera se articulează în jurul fragmentației, a hibridației, a deformării a creșterii imaginilor care evoluează pe firul unei povestiri între realitate și ficțiune, de unde se degajă un sentiment de mișcare continuă a sensului.

Își construiește opera în cadrul unei reciclări permanente a formelor. Producția artistică a lui Hybert integrează principiul *comerțului* și al economiei operele sale fiind aproape de produsele de consum pe care le numește POF (prototip de obiect în funcțiune), pe care artistul își propune să le testeze. Punctul central al acestei opere este acțiunea, interacțiunea și procesul neîntrerupt al schimbării (Catalogul FIAC 2000 25-23 octombrie Paris pag.360).





*Daniel Spoerri* (născut la Galați în 1930 ) a fondat în 1968, *Eat Art Gallery*, și restaurantul *Spoerri*, la Düsseldorf, în care artistul gătea alimentele și cerea clienților să își aducă propriile ustensile pentru masă. După ce aceștia mâncau, ele erau fixate pe masă pentru a constitui o natură moartă.

În Germania artistul era cunoscut pentru ale sale *Fallenbilder* – picturi ocazionale, care aveau ca scop de a immortaliza situații create de hazard. Spoerri utilizează trecutul și prezentul, muzeele folclorice, tarabele sau piețele de vechituri, utilizându-și inspirația, găsind idei și obiecte pe care le integrează în arta sa.

Pictura, artele în general, propun o interpretare expresivă a lumii și a vieții sociale, eliberând din contingent și determinările prescrise, o realitate nouă estetizantă, secundă ca verosimilitate și semnificații interpretative ce-i pot fi atribuite.

Succesiv, redescoperim prin intermediul capodoperei, semnificații și valori estetice care ne impun să o reevaluăm și să o reconsiderăm prin prisma contemporanității. O vedem astăzi altfel decât contemporanii autorului? Suntem mai eficienți, mai bine dotați din punct de vedere al aparatului de analiză teoretic și conceptual? O raportăm mai complex la ceea ce știm, din punct de vedere al istoriei, științelor sociale și aplicate?

În orice caz, abordarea multidisciplinară a operei de artă este un fapt ce aparține modernității. Accesul calitativ și cantitativ este mai complex ca niciodată, fiind chiar amenințată de



perspectiva de a ne rătăci în semnificațiile și suita de relații pe care o propune interpretarea teoriilor moderne ale artei. Reprezentarea hranei în artele vizuale declanșează multiple modalități de interpretare și analiză, atât din perspectiva exegezei specializate, teoria și istoria artei, cât și din perspective alternative, care o fac mai relevantă pentru sensibilitatea și gândirea contemporană, completându-le pe primele sau chiar modificându-le.

Ca o primă precizare necesară vom considera că hrana, la întâlnirea cu formele, tehnicile și concepțiile de reprezentare vizuală, depășește sau transcende tentația reprezentării, atingând în contextul instituirii dimensiuni estetice, dimensiunile unui tip de comunicare complexă. Intenționalitatea, valoarea abilităților creatorului, sunt puse în discuție în cadrul unui context complex, prin raportare la alte forme de exprimare artistică. Atitudine evidențiată mai ales în domeniul muzicii, care este o construcție intelectuală, în timp ce în pictură este vorba de construcții făcute după forme plastice și deci materiale.

Creația artistică contemporană dorește, uneori, să funcționeze după modelul creației divine.

S-a produs astfel un transfer al istoriei Genezei la o estetică contemporană, o estetică difuză, o estetică uneori experimentală, intrată profund în moravuri și în gândire: aceea care consideră artistul ca pe o ființă capabilă de creație absolută.

Se vorbește mult în istoria și teoria artei despre importanța pe care o au pentru artist absența și refuzul. Artistul are o anumită libertate de creație; în primul rând, ideea potrivit căreia absența este mai importantă decât prezența. Artistul, pornind de la o condiție anonimă, amintită în revistele sau cataloagele de artă, a cărui operă nu valora ieri nimic, valorează astăzi atâtea milioane.

Această idee este foarte populară. Ne place să descriem acel soi de neant social cu care începe artistul creator. S-a format, în acest sens, un fel de mitologie; neantul sublinează și mai mult ființa care apare din el după aceea. *Post tenebras lux*. În opoziția dintre această noapte, din care ieșim și lumina la care ajungem există ceva frapant.



Este vorba de o idee, un sentiment, aproape mistic, exploatat cu prisosință, firește, dar și involuntar. Există în creație ceva care ne determină să trecem de la negru la alb, de la gol la plin, ceva care ne satisface pentru că ne frapează. Ideea de neant duce la ideea de polivalență, de multiplicitate a posibilelor alternative. Când nu sunt nimic, când nu fac nimic, se poate aștepta totul de la mine iar ideea posibilului, ideea virtualității, este una extrem de seducătoare, în care găsim un maximum de sens pornind de la un minimum de ființare.

Această idee a fost admirabil elaborată de Paul Valéry. În *Introducere la metoda lui Leonardo da Vinci*, el descrie un artist care nu este artist, un creator care nu este creator, descrie un om care a gasit o metodă care îi îngăduie să facă tot ce vrea. Pornind de la această metodă a lui Leonardo, totul este posibil. Este o metodă cu prelungiri infinite, și Valéry se referă admirabil la acest început de ființă și ființare.

De aici, ca o consecință firească, se naște o a doua etapă, când în momentul actului creator, artistul se cutremură. Se cutremură în fața pânzei albe și se oprește. Este un moment înfricoșător al actului de creație. Odată depășit acest moment, actul devine mai important decât creația. Creația este o consecință, o rezultată. E ceva ce vine după aceea, o derivată, un rezultat; dar într-adevăr frumos, sublim, este actul, momentul, clipa pe care artistul o pândește, dar pe care vrea să o și întârzie. Astfel actul creator își păstrează misterul. Constatăm că actul creator este un act absolut, care nu are model, care nu se bazează pe vreo imitare, fiind un act atemporal, instantaneu, direct.

Dacă suntem atenți la cuvintele pe care le folosim, după cum ne sfătuiește Proust, constatăm că un cuvânt ne poate deschide o perspectivă infinit mai largă decât toate teoriile și sistemele din lume. Trebuie să fim atenți la viață, la natură, la imaginile pe care le folosim.

«Artistul contemporan se află împărțit în două situații foarte deosebite, spune Jean Grenier, în *Arta și problemele ei*<sup>44</sup>. Pe de o parte, trăiește într-o realitate socială mizerabilă, scandaloasă,

---

<sup>44</sup> Jean Grenier- *Arta și problemele ei*, Ed. Meridiane, București, 1974, pag. 319.



fiind pe de altă parte, după câte se pare, o ființă sublimă. Societatea noastră nu corespunde cu ceea ce ar trebui să fie, estetica nu are loc în societatea noastră, ea nu ocupă decât un loc fals.»

«Aș îndrăzni să afirm că un om nu poate atinge desăvârșirea dacă îi mulțumește pe ignoranți, iar nu pe cunoscătorii propriului său meșteșug, și dacă nu este ciudat sau aparte sau oricum vreți să-i spuneți». Acest citat îi este atribuit lui Michelangelo, unul din titanii Renașterii italiene. Este expresia unui artist ce simțea că este important în societatea sa, societate ce făcuse lent trecerea de la lumea medievală în care individualitatea era drastic limitată. Michelangelo s-a îndepărtat de cei din preajma lui spre a-și căuta în interior fundamentele propriei arte, această atitudine fiind reprezentativă pentru o bună parte a artiștilor contemporani.

În *Dialogul vizual*<sup>45</sup>, Nathan Knobler spune la un moment dat: «Pentru artistul de azi, și pentru mulți alții nu există un singur concept semnificativ și atotcuprinzător despre om, despre societatea, etica și morala lui. Dimpotrivă, s-a impus recunoașterea unei lumi fragmentate în multe celule separate, deși deseori în legătură una cu alta, divizate prin limbă, obiceiuri, religie, dezvoltare economică și situare geografică. Pentru fiecare individ în parte din acest conglomerat, semnificația evenimentelor ce au loc de la o zi la alta, natura și înțelesul evenimentelor din trecut și așteptarea a ceea ce urmează să se întâmple diferă atât de mult, încât nu e ciudat să ne imaginăm un artist într-un atelier dintr-un colț de lume concentrându-se numai asupra unei mici părți din această imensă alcătuire, și încercând să-și exprime atitudinea sa personală față de ea.»

În demersul meu artistic și de cercetare am încercat să izolez din multiplele pretexte ce-mi treceau prin minte, doar ceea ce e cu adevărat important pentru mine, iar apoi să îi găsesc echivalentul vizual.

Artiștii contemporani sunt puși în fața unei situații cu care predecesorii lor nu au fost confrunțați niciodată. Trăim într-o lume în care imaginea vizuală a devenit un loc comun. Cel mai

---

<sup>45</sup> Nathan Knobler - *Dialogul vizual*, Ed. Meridiane, București, 1981, pag. 65.



neexperimentat student în domeniul artei e îndeaproape familiarizat cu forme de artă vizuală mai variate și mai numeroase decât cele cunoscute artiștilor secolului trecut.

An de an formulele artistice se diversifică iar accesul la arta trecutului devine mai ușor. Muzeele și galeriile au făcut posibilă cunoașterea, direct de la sursă, a unor obiecte de artă majore, de la începutul istoriei până în prezent și ceea ce au putut face muzeele pentru vizitatorii lor, fac și revistele de mare tiraj pentru cititorii lor. Această abundență de imagini a sporit interesul față de artele vizuale, dar în același timp l-a împins pe artistul contemporan spre căutare de noi forme de comunicare vizuală.

Odată cu larga expunere la vedere a picturii, s-a dezvoltat și nevoia unor noi forme de comunicare. Caracteristicile unui stil pictural ce pare a exprima o sensibilitate directă și sinceră față de experiența umană dintr-un anumit moment al istoriei, ar putea deveni, în alt moment, premisa unui clișeu stilistic.

Artistul, aflat în căutarea unor mijloace plastice și de expresie adecvate, necesare exprimării unor lucruri importante pentru el, nu poate folosi forme, simboluri și structuri ce au fost golite de semnificația lor prin utilizare repetată. El e obligat să găsească acele combinații ale limbajului plastic care vor avea efectul și pregnanța necesară pentru ceea ce vrea să exprime. Artistul trebuie să ocolească clișeul pentru a fi explicit și semnificativ. El reprezintă o prelungire a tradiției artistice care l-a precedat, încercând să extindă această tradiție, astfel încât aspectele ce nu mai sunt efectiv folositoare pentru comunicarea reală, sunt consolidate sau înlocuite cu forme mai vitale. Apariția unor noi forme de comunicare aduce și noi dificultăți de înțelegere, generând perspectiva unor confuzii a semnificațiilor simbolice.

Noile forme de limbaj îi pot oferi artistului un prilej de a întări conținutul mesajului său; în același timp însă ele își restrâng audiența. Artistul fiind e silit uneori să aleagă între un vocabular expresiv și un public larg.

Pentru un artist, a crea înseamnă pur și simplu a ieși din sine.



Dacă adoptăm un punct de vedere filozofic, putem spune că romanticii și pesimiștii au insistat întotdeauna asupra nevoii de creație generată de un sentiment al protestului față de incapacitatea de a reflecta bogăția existenței, simultan cu conștientizarea limitelor experienței umane.

Evadarea este într-adevăr unul dintre termenii cel mai des folosit de marii romantici ca Leopardi sau Lermontov. Ce semnifică această evadare? Că lumea creată este de nelocuit, în consecință trebuie să construim alta. Dacă lumea în care trăim ne-ar satisface, n-am mai avea nevoie de lumea artei. Creația artistică ar fi inutilă. Este o idee pe care a dezvoltat-o Albert Camus, o idee centrală a secolului nostru. O regăsim la Schopenhauer, care în Cartea a doua din *Lumea ca voință și ca reprezentare*, afirmă dorința sistematică a omului de a evada din această lume.

Cum să evadeze? Grație ideilor platoniciene, apropiindu-se de eternitate. În raport cu trecerea materiei, există așadar un refugiu în idealitatea formei, în frumusețea propriu-zisă.

Creația ne îngăduie să ieșim din viață, dar scopul urmărit nu este acela de a fugi de viață, ci de a o transforma, de a face ceva durabil, simbol al permanenței, de a rămâne, de a crea o valoare. Înainte de a ne schimba ființa, vrem în primul rând să schimbăm valorile. Vrem să punem un semn pozitiv acolo unde semnul era negativ. Este aspirația adolescenței la purificarea vieții. *Schimbăm viața*, spunea Rimbaud prin poezie, prin basme; această schimbare este într-adevăr o transmutație a valorii. Dar există și un alt scop: sustragerea din viață.

Scopul creației este să oprească, să încremenească la un anumit moment dat viața. Acest scop este urmărit cu predilecție în naturile statice, acelea care sunt cel mai aproape de efemer, de perisabil. Ele fixează pentru noi ceva care altfel va trece numaidecât.

Ne îndreptăm din ce în ce mai mult spre o tentativă obstinată de a fixa efemerul.

Cu ajutorul cinematografului, al fotografiei vrem să-l capturăm cu orice preț. Revenim mereu la aceeași idee: clipa trebuie perpetuată, trecerea ei trebuie împiedicată. Este ideea lui Faust.



Această clipă trecătoare trebuie închisă într-o operă, care e un fel de cutie magică, în care închidem gânduri și sentimente.

Opera poate ajuta la revelația sinelui, dar doar ca un aspect al unui proces perpetuu.

Această tendință este tipică pentru artiști. Ei se cred totdeauna în progres, sau în regres, dar mai ales în progres, demonstrând că se află într-un mers continuu și n-au încetat să descopere ceva ce poartă în ei. Mereu putem merge mai departe. Unde? Iată ceva ce nu știm. Goethe spunea *Te înalță faptul că nu poți încheia*.

De vreme ce nu putem încheia, putem progresa, și tocmai astfel ne înălțăm. Admițând că am reuși să terminăm propria noastră modelare, în clipa aceea am încremeni și nu am mai putea face nici o descoperire, n-ar mai putea fi vorba de acea călătorie de explorare, care constituie tocmai motivul profund al creației.



## BIBLIOGRAFIE:

1. Arnheim Rudolf, *Forța centrului vizual*, Editura Meridiane, București, 1995
2. Argan Giulio Carlo, *Cădere și salvare în arta modernă*, Editura Meridiane, București, 1970
3. Arnason H.H., *A History of Modern Art*, Londra, 1977
4. Art Now, Editura Taschen, 2003
5. Ashton Dore, Editura Taschen, 2000
6. Baltrusaitis Jurgis, *Oglinda*, Editura Meridiane, București, 1981
7. Barbosa Octavian, *Dicționarul artișilor români contemporani*, Editura Meridiane, București 1979.
8. Bazin Germaine, *Histoire de la peinture moderne*, Paris 1950
9. Bazin Germaine, *Istoria avangardei în pictură*, București, 1973.
10. Braudel Fernand, *Structurile cotidianului*, Editura Meridiane, București, 1984
11. Brion Marcel, *Arta Abstractă*, Editura Meridiane, București, 1982
12. Catalog FIAC, *Foire Internationale contemporaine*, Paris, 2000
13. Cognac Maurice, *Lexic Teologic, Simboluri Biblice*, Editura Aropa, București, 1998
14. Durkheim Emil, *Forme elementare ale vieții religioase*, Editura Aropa, București, 1998
15. Evseev Ivan, *Cuvânt, simbol, mit*, Editura Facla, Timișoara, 1983
16. Francastel Pierre, *Impresionismul*, Editura Meridiane, București, 1977
17. Grenier Jean, *Eseuri asupra picturii contemporane*, Editura Meridiane, București, 1972
18. Grigorescu Dan, *Aventura imaginii*, Editura Meridiane, București, 1982
19. Jung Karl Gustav, *Psihanaliza formelor religioase*, Editura Aropa, București, 1998
20. Jung Karl Gustav, *Simboluri ale transformării*, Editura Univers, București, 1999
21. Mouloud Noel, *Pictura și spațiul*, Editura Meridiane, București, 1978
22. Sterling Charles, *Natura statică*, Editura Meridiane, București, 1970





A descifra o temă așezată sub autoritatea hranei, a semnului, a imaginii și a simbolului și a le readuce din istorie într-un demers contemporan, am putea spune chiar actual, este o interpretare ce se bazează pe știință, pe o vastă cultură plastică și pe imensa capacitate de a fi într-o permanentă stare de emoție în fața artei.

Prof. univ. dr. Gheorghe Arion

Într-un univers plastic, depășind câteva venerabile 5-6 milenii, copios populat cu imagini ale unor naturi statice în care hrana reprezintă tema predilectă, pe un arc de reprezentări având la un pol bucuria și recunoștința pentru hrană iar la celălalt sfiala și respectul euharistic pentru simbolicele ei ipostaze, preocuparea unui artist-teoretician pentru această fascinantă temă nu este doar credibilă ci perfect legitimă.

Prof. univ. dr. Mihai Mănescu

ISBN 973-726-145-x

